

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

**TOMUL 40
1993**

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Directorul publicației : RIEMUS NICULESCU
Comitet consultativ : VIRGIL CÂNDEA, ALEXANDRU DUTU,
THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU,
DAN HĂULICĂ, ANDREI PIPPIDI,
ANDREI PLEȘU, RĂZVAN THEODORESCU,
SORIN ULEA.
Comitet de redacție : ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, MAGDA
CĂRNECI, TEREZA SINIGALIA (secretara
comitetului), GHEORGHE VIDA, IOANA
VLASIU.
Secretar de redacție : DANIELA ARTĂREANU.

CITITORI !

Consultați publicațiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE !

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistelor
apelați la serviciile de abonamente prin oficiile poștale și factorii poștali.

Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piața Presei
Libere nr. 1, P.O. Box 33—57, București, România și la ORION SRL.,
Splaiul Independenței nr. 202 A, București, România, P. O. Box 74—19,
București, Tx 11939, CBTxR. Fax (40) 13122425

Instituțiile și agenții economici pot comanda cărțile publicate în Editura
Academiei prin :

- Regii Autonome sau SRL din localitate (Fostele Centre de librării
județene)
- R.A. ARCADIA, Calea Moșilor 62—64, sectorul 3, 70433 Bucu-
rești ;
- S.A. CULTURA NAȚIONALĂ, str. Lipscani nr. 26, sectorul 3,
70422 București (instituțiile de pe cuprinsul orașului București) ;

Vă puteți adresa și firmei AMCO PRESS SRL., C.P. 57—88, Calea Griviței
nr. 6—10, et. 1, sector 1, București România (pentru cărți și reviste).

Manuscrisele, cărțile, revistele pentru schimb, precum și orice corespondență
se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa : INSTITUTUL
DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”, Redacția : Calea Victoriei 196,
București, R—71101, c.p. 22—129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 40

1993

S U M A R

ÎN MEMORIA TEODOREI VOINESCU

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Teodora Voinescu (1908—1992)	3
TEREZA SINIGALIA,	Programul civil și rolul comanditarului în arhitectura din Țara Românească în secolul al XVI-lea	9
MARINA ILEANA SABADOS,	Iconografia temei Deisis în pictura pe lemn din Moldova secolului XVI	25
LIA BĂTRÂNA și ADRIAN BĂTRÂNA,	Elemente de iconografie creștină în ceramica monumentală	43
CONSTANȚA COSTEA,	Constantinopolul în iconografia târzie din Țara Românească	53
IOANA CRISTACHE-PANAIT,	Zugravul zărandean Iosif și epoca sa (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea)	69

NOTE ȘI DOCUMENTE

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Mărturii noi privitoare la Theodor Aman	85
------------------------	---	----

RECENZII

Mariana Ileana Sabados, <i>Catedrala Episcopiei Romanului (The Diocesan Cathedral of Roman (Ecaterina Cincheza-Buculei))</i>	93
Nicolae Sabău, <i>Sculptura barocă în România. Secolele XVII-XVIII (Tereza Sinigalia)</i>	96
<i>Catalogul expoziției „Barocul în Banat” (Tereza Sinigalia)</i>	97

CRONICA

Expoziții de artă medievală (Constanța Costea)	99
Sesiunea de comunicări științifice „Patrimoniul religios — patrimoniu cultural”, ediția a II-a organizată de Secretariatul de Stat pentru Culte, București, 8—9 decembrie 1992 (Marina Ileana Sabados)	102



20-350v

40/1993

Sesiunea de comunicări științifice „Destin istoric și conștiința artistică națională” — Chișinău, octombrie 1992 (Marina Ileana Sabados)	102
Expozițiile și sesiunea de comunicări organizate la semicentenarul morții sculptorului Frederic Storek (Alina-Ioana Șerbu)	104
Arta plastică din Republica Moldova (Pavel Șușară)	106
Expozițiile de la Galeria Catacomba (Pavel Șușară)	107
Ion Bitzan — Obiecte — scriituri (Alexandra Titu)	110

TEODORA VOINESCU

(1908—1992)

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Inter-o scrisoare, adresată profesorului George Oprescu la 30 septembrie 1934, prin care își mărturisea durerea ce i-o pricinuisese dispariția minunatului om și savant Gheorghe Balș, Henri Focillon adăuga cu tristețe : „La mort frappe avec cruauté nos Amis, et nous nous avançons à travers des ombres”¹. Depinde însă numai de noi de a nu-i lăsa pe cei „plecați” să devină simple umbre. Cu atât mai puțin s-ar putea întâmpla acest lucru atunci când este vorba de o personalitate pe care toți cei care au cunoscut-o au numit-o, împreună cu același Focillon, „notre chère Mme Voinescu”², așa cum de altfel va continua să rămână în memoria noastră, deci printre noi. Căci destinul i-a legat viața profesională de foarte importante instituții de cultură și de oamenii care le-au animat, făcându-i de nedespărțit numele de Muzeul Național de Artă, unde a dat viață secției de artă medievală, pe care a și condus-o un timp (1954—1959), sau de Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, unde a desfășurat o îndelungată și prestigioasă activitate de cercetare științifică, fiind și conducătoarea secției de artă veche românească (1951—1975), — o carieră pusă sub semnul profesorului George Oprescu ce i-a îndrumat pașii de la început.

Teodora Voinescu a rămas în preajma profesorului după terminarea facultății, ca asistentă la Universitatea din București în cadrul Seminarului de istoria artei, între anii 1934—1949 (în 1941 obține titlul de doctor în filozofie și litere). Încă din această perioadă de formare, prin intermediul lui G. Oprescu, îl cunoaște pe H. Focillon de a cărui prețuire se bucură și ale cărui cursuri le audiază la Paris în 1932. Este perioada debutului publicistic în *Boabe de Grâu*, IV (1933), nr. 9, cu un articol semnat Dorica Voinescu, *Biserica Antim*, în care se conturează interesul autoarei nu numai pentru arta veacului al XVIII-lea dar și pentru cea a epocii următoare, al cărei reprezentant — Petre Alexandrescu — era autorul noii picturi (1860—1863) a monumentului. După trei ani apare primul volum din colecția „Artiști și monumente din România” — *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936 — care, trimis la Paris, lui Focillon, avea să trezească interesul acestuia, făcându-l să-i scrie lui G. Oprescu : „J’ai reçu le *Chladek* de Teodora. Cela m’a ému de voir le premier bouquin de votre séminaire”³. Deși foarte tânără, autoarea se prezintă deja ca o personalitate formată, prin seriozitatea cu care abordează subiectul și minuțiozitatea cercetării ce se reflectă nu numai în text, ci și în notele cu numeroase informații inedite, rezultate din studierea documentelor de arhivă și a corespondenței pictorului și care, pe lângă datele legate de subiectul propriu-zis, contribuie la refacerea atmosferei epocii, aducând în discuție, printre altele, întreaga mișcare artistică din Bucureștiul primei jumătăți a veacului trecut. Aceleași preocupări

¹ *Lettres de Henri Focillon à Georges Oprescu*, Préface, texte établi et notes par Radu Ionescu, în *RRHA*, Série *Beaux-Arts*, XXIX (1992), p. 92.

² *Ibidem*, p. 83.

³ *Ibidem*, p. 100.

pot fi urmărite în articolul, cu caracter de sinteză documentară și arhivistică, din *Viața Românească*, XXX (1938), nr. 11 — *Epoca de formație a lui N. Grigorescu*, sau în monografia *Gheorghe Tattarescu*, București, 1940, unde pictorul este înfățișat ca o figură reprezentativă „cu o formație artistică începută în mediul modest al meșterilor zugravi locali și desăvârșită apoi în școala Apusului”, și care „întors în țară continuă, prin opere de gen istoric și prin portrete, maniera din prima jumătate a veacului”, arta religioasă „îndepărtând-o însă de făgașurile ei de totdeauna”⁴, consecință inevitabilă a curentului general al unei epoci de orientare nouă în care conflictul dintre două feluri deosebite de a concepe arta era rezolvat. În aceeași categorie de lucrări se înscriu și materialele din *Analecta : Contribuție la istoria picturii românești. Petre Mateescu, un bursier al statului în străinătate* (vol. I, 1943) și *Arhitecți, pictori și sculptori, bursieri ai statului în străinătate, 1840—1877* (vol. III, 1946).

În *Analecta*, vol. II, 1944, închinat memoriei lui Henri Focillon, Teodora Voinescu publică : *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor artistice de la Bibescu până azi*, remarcându-se astfel ca o precursoră în literatura domeniului. Acest articol, alături de *Preliminarii la studiul artei Cantacuzinilor* (*Analecta*, vol. IV, 1947), prin care semnalează atât importanța artei brâncovenesti ca moment culminant al evoluției stilistice a artelor din Țara Românească cât și pe cea elaborată sub auspiciile familiei Cantacuzino, marchează începutul preocupărilor Teodorei Voinescu pentru arta veche românească.

Deși un timp, relativ scurt, și l-a dedicat învățământului artistic, în calitate de conferențiar la Institutul de Arhivistică (1949—1950) și la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” (1951—1952), pasiunea ei a rămas obiectul de artă de care s-a apropiat întotdeauna cu mare emoție și cu respect și căruia i-a dăruit, de fapt, întreaga sa viață. Numai această dragoste, dublată de o mare sensibilitate și de un viu simț estetic a putut să o facă ncobosită într-o muncă, deloc ușoară, de organizare a vieții muzeale, fie ucenicind pe lângă Oprescu la Muzeul Toma Stelian, fie, mai târziu, la Muzeul Național de Artă, la Palatul Mogoșoia sau la ceea ce trebuia să devină Muzeul Mănăstirii Văcărești. Acest contact cu obiectul de artă veche a dus la realizarea unor studii de specialitate dintre cele mai diverse în care observația atentă și cunoașterea se împletesc fericit cu darul de a serie într-un stil fără pretenții ce păstrează prospețimea emoției pe care opera de artă o poate trezi, transmițând-o nealterată de filtrele unei excesive autocenzuri. Astfel pot fi socotite paginile închinat manuscriselor ilustrate de la Sucevița și Dragomirna⁵, portalului brâncovenesc⁶ sau argintăriei medievale căreia i-a dedicat mai multe studii⁷, tot Teodora Voinescu semnând capitolele despre argintăria din Țara Românească și Moldova în *Istoria Artelor Plastice în România*, București, vol. I, 1968, vol. II, 1970. Autoarea stabilește, analizând stilistic obiectele, direcțiile de orientare ale acestei arte, în perioada cuprinsă între a doua jumătate a secolului al XIV-lea și veacul al XVIII-lea, spre manifestările artistice occidentale gotice sau bizantino-slave treptat înlocuite de elemente provenind din repertoriul motivelor renascentiste și baroce, spre atelierele sașilor din Transilvania și, în final, spre resursele locale, în Țara Românească sau în centrele mănăstirești din Moldova ; surprinde influența operelor importate din Occident și din Orientul ortodox, piesele sașilor transilvăneni și, în vremea lui Vasile Lupu, asimilarea formelor ornamentale musulmane, la toate acestea adăugându-se, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, obiectele de orfevrărie aduse din Rusia. Interesul pe care Teodora Voinescu l-a acordat meșterilor argintari apare evident și într-un alt studiu : *Din legăturile artistice ale Țării Românești cu Transilvania (meșterii argintari)*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, III (1956), nr. 1—2, ca și în *Repertoriul de meșteri rămas în manuscris și care așteaptă a fi publicat pentru a completa în mod substanțial literatura noastră de specialitate*.

Studierii picturii murale din veacurile XVII și XVIII i-au fost dedicate, însă, cel mai mare număr de lucrări, realizate și ea umare a unei susținute și stăruitoare cercetări pe teren. Este

⁴ Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu*, București, 1940, p. 56.

⁵ Idem, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din Mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în SCIA, Seria Artă Plastică, II, (1955), nr. 1—2, p. 89—114.

⁶ Idem, *Observații asupra stilului brâncovenesc. Portalul*, în SCIA, Seria Artă Plastică, XV (1968), nr. 1, p. 3—24.

⁷ Idem, *Argintăria în colecția de artă medievală din tezaur*,

în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1958, p. 57—115 ; Idem, *Note asupra tezaurului istoric și artistic cu ocazia restituirii tezaurului de către U.R.S.S.*, în *Monumente și Muzeu*, I (1958), p. 83—91 ; Idem, *Cea mai veche operă de argintari din Moldova*, în SCIA Seria Artă Plastică, XI (1964), nr. 2, p. 265—289 ; Idem, *Un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie moldave ancienne : la châsse dorée de Saint-Jean-le-Nouveau*, în RRIA, I (1965), p. 41—52.

epoca de care Teodora Voinescu s-a apropiat cu mare interes surprinzându-i, cu un ascuțit simț de observație și cu efortul de a lămuri fenomenul istoric și social, caracteristicile și evoluția artistică. Astfel, a fost remarcată și conturată personalitatea unor artiști deja cunoscuți, ca șeful școlii de la Hurezi, Constantinos, și Părvu Mutu, cel care a deschis drumul unei arte cu vădite „tendințe innoitoare” apropiindu-se, prin „viziunea laicizată și concepția personală asupra portretului” de ceea ce a fost la începutul secolului al XIX-lea portretul de șevalet, sau Radu Zugraru — dascăl, iconar, copist, autorul unui interesant caiet de modele cu migală studiat și publicat de Teodora Voinescu (*Părvu Mutu Zugraru*, București, 1968; *Un caiet de modele de pictură medievală românească*, în *Pagini de veche artă românească*, III, București, 1974; *Radu Zugraru*, București, 1978).

De altfel, „meșterii locali” și „arta păturilor mijlocii” au constituit subiecte de cercetare preferate prin care Teodora Voinescu s-a apropiat de un grup de monumente puțin sau deloc cunoscute, ctitoriile vâtafilor de plai⁸, conducători administrativi ai regiunilor subcarpatice, acei ctitori care apar în ample tablouri votive „impregnate de atmosfera locală”, inițiatori ai unui fenomen artistic specific, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, a cărui originalitate se remarcă atât în calitatea portretelor donatorilor și a reprezentanților obștilor sătești, „care, în costume locale autentice și pitorești, animă pereții bisericilor”, cât și în iconografia îmbogățită cu teme noi inspirate din literatura populară. Aceste picturi sunt opera meșterilor locali cărora autoarea le-a închinat un volum ce nu a fost încă publicat.

Comori de artă bisericească. Colecția arhiepiscopiei Craiovei de la mănăstirea Jiteanu — Craiova, carte apărută la Craiova în 1980, este de fapt catalogul respectivei colecții, ce înmănușiază în el, în mod simbolic am putea spune, toate preocupările autoarei: interesul pentru viața muzcală, pentru pictură, pentru obiectul de cult — icoane, sculptură în lemn, argintărie, icoane pe sticlă, alte obiecte și cruci funerare de piatră.

Coautoare la un valoros album de icoane (*Le Icone*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981), alături de specialiști precum Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegashvili, Aneli Volskaia, Gordana Babić, Manolis Chatzidakis, Mihail Alpatov, Teodora Voinescu a introdus în circuitul internațional al literaturii de specialitate icoanele din Țara Românească și Moldova secolelor XVI și XVII, printr-un text concis însoțit de sugestive reproduceri.

Găsim acum în fiecare cuvânt din paginile cărților și studiilor scrise de Teodora Voinescu nu numai bogăția informației, culoarea unei epoci sau parfumul unui obiect vechi ce închide în el misterul timpului de mult trecut, dar o regăsim pe ea ca pe o bucurie a amintirii. Căci cine a cunoscut-o nu poate uita dincolo de specialistul care vibra intens în vecinătatea zidurilor unei mănăstiri din Moldova sau a unei bisericuțe cu sibile zugrăvite la exterior, în Oltenia, dincolo de Iubitorul de piese frumoase și vechi de care se apropia cu căldură și delicatețe — nu poate uita omul.

Acest om a fost pentru noi toți un exemplu și un îndemn, un îndemn de a ne purta greutățile cu ușurință, de a înțelege că viața trebuie trăită cu demnitate, de a nu ne plânge de nimeni și de nimic. A fost un exemplu de curaj și prietenie intrucât, deși a trecut prin cele mai grele încercări a știut întotdeauna să-ți întindă mâna, când te întâlnea, cu jovialitate, cu zâmbetul pe buze, ea găsim un cuvânt bun pentru tine și nelăsându-te să-i fi cu nimic părtaș la durerea pe care și-a dus-o cu discreție și tărie, părând a-ți spune, asemenea lui Focillon: „Et surtout, quels que soient les embêtements sauvages de la vie, pensons que le monde a besoin de nous, et que c'est là une forte raison de respirer avec régularité, avec contentement”⁹. Cum să nu ne doară faptul că a plecat ducând cu ea o lume? Pentru tot ce a însemnat și înseamnă pentru noi îi aducem, cu profund respect, recunoștința noastră *.

⁸ Idem, *Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii: ctitoriile de vâtafi de plai din Țara Românească*, în *SCIA, Ser'a Artă Plastică*, XX(1973), nr. 2, p. 297—320.

⁹ *Lettres de Henri Focillon à Georges Oprescu*, p. 85.

* Mulțumim doamnei Lucreția Voinescu pentru toate informațiile pe care ni le-a pus la dispoziție cu atâta bunăvoință.

1. *Biserica Antim*, în *BG*, IV (1933), nr. 9, p. 539—549.
2. *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936, 50 p. + XI pl. (Universitatea din București, Seminarul de istoria artei, Colecția Artiști și monumente din România, I).
3. *Epoca de formație a lui N. Grigorescu*, în *VR*, XXX(1938), nr. 11, p. 40—59.
4. *Gheorghe Tattarescu*, București, 1940, 138 p. + XXIV pl. (Academia Română. Publicațiile Fondului Elena Simu, IV).
5. *Contribuție la istoria picturii românești. Petre Mateescu, un bursier al statului în străinătate*, în *Analecta*, I(1943), p. 121—132.
6. *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor artistice de la Bibescu până azi*, în *Analecta*, II(1944), p. 137—154.
7. *Arhitecți, pictori și sculptori bursieri ai statului în străinătate 1840—1877*, în *Analecta*, III (1946), p. 16—29.
8. *Preliminarii la studiul artei Cantacuzinilor*, în *Analecta*, IV (1947), p. 41—62.
9. *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în *SCIA*, I (1954), nr. 1—2, p. 61—77.
10. *Meșterii locali în pictura feudală din regiunea Craiova*, în *SCIA*, I(1954), nr. 1—2, p. 217—218. (În colaborare cu Petre Oprea).
11. *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în *SCIA*, II(1955), nr. 1—2, p. 89—114.
12. *Zugravul Pârvu Mutu și școala sa*, în *SCIA*, II (1955), nr. 3—4, p. 133—156.
13. *Din legăturile artistice ale Țării Românești cu Transilvania (meșteri argintari)*, în *SCIA*, III(1956), nr. 1—2, p. 75—97.
14. *Note asupra curții și bisericii din Băjești*, în *SCIA*, IV (1957), nr. 1—2, p. 75—108.
15. *Capitolele privind arta din Moldova, sec. XIV—XVI și Țara Românească, sec. XVII—XVIII*, în *Scurtă Istorie a Artelor Plastice în R.P.R.*, I, *Arta românească în epoca feudală*, București, Editura Academiei, 1957.
16. *Noi identificări de meșteri argintari din Transilvania*, în *Studii Muzeale*, I (1957), p. 29—52.
17. *Pictura*, în *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, Editura Academiei, 1958, p. 39—45. (În colaborare cu Maria Ana Musicescu).
18. *Note asupra tezaurului istoric și artistic cu ocazia restituirii tezaurului de către U.R.S.S.*, în *Monumente și Muze. Buletinul Comisiei Științifice a Muzeelor și Monumentelor istorice și artistice*, I(1958), p. 83—91.
19. *Argintăria în colecția de artă medievală din tezaur*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, Editura Academiei, 1958, p. 57—115.
20. *Zugravi din veacul al XVIII-lea la biserica Sfinții Împărați din Târgoviște*, în *SCIA*, VIII(1961), nr. 2, p. 473—474.
21. *Școala de pictură de la Hurezi*, în *Omagiu lui George Oprescu cu ocazia împlinirii a 80 de ani*, București, Editura Academiei, 1961, p. 573—587.
22. *Pomelnicul cu donatori al mănăstirii Moldovița*, în *SCIA*, X (1963), nr. 1, p. 204—211.
23. *Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova*, în *SCIA*, Seria *Artă Plastică*, XI (1964), nr. 2, p. 265—289.
24. *Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, Editura Academiei, 1964, p. 463—478.
25. *Un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie moldave ancienne. La châsse dorée de Saint-Jean-le-Nouveau*, în *RRHA*, II(1965), p. 41—52.
26. *Mănăstirea Dragomirna*, București, Editura Meridiane, 1965, 29 p. + 14 pl. și 18 ilustrații în text (Colecția Mici îndreptare de monumente istorice). În colaborare cu Răzvan Theodorescu. Ediție și în limba engleză. Ediția a II-a, 1967, în l. română și franceză.
27. *Pârvu Mutu portretist*, în *Arta Plastică*, 1966, nr. 12, p. 3—9.

28. *Modele tradiționale și observații din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea, caietul de modele al lui Radu Zugrăv, în SCIA, Seria Artă Plastică, XIV (1967), nr. 1, p. 57—68. Publicat și în l. franceză în RRHA, IV(1967), p. 59—66.*
29. *Metode de cercetare în domeniul artei medievale românești, în SCIA, Seria Artă Plastică, XIV (1967), nr. 2, p. 141—143.*
30. *Observații asupra stilului brâncovenesc. Portalul, în SCIA, Seria Artă Plastică, XV (1968), nr. 1, p. 3—23.*
31. *Părvu Mutu zugrăv, București, Editura Meridiane, 1968, 23 p. + 18 f. pl.*
32. *Capitolele despre argintăria din Țara Românească și Moldova, sec. XIV—XVI, în Istoria Artelor Plastice în România, I, București, Editura Meridiane, 1968, p. 172—173, 196—197, 285—287, 398—401.*
33. *Capitolele despre argintăria din Țara Românească și Moldova, sec. XVII, în Istoria Artelor Plastice în România, II, București, Editura Meridiane, 1970, p. 95—97, 151—152.*
34. *Capitolul despre pictura din Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea, în Istoria Artelor Plastice în România, II, București, Editura Meridiane, 1970, p. 59—76.*
35. *Bibliografia selectivă a lucrărilor de istoria artei medievale din România publicate între 1945—1970, în BMI, Supliment, XL(1971). (În colaborare cu Carmen Laura Dumitrescu, Pavel Chihaia și Cornelia Pillat).*
36. *Sur la notion d'art populaire dans l'art roumain de la fin du moyen âge, în RRHA, Série Beaux-Arts, IX(1972), n^o. 2, p. 221—229. Publicat și în l. română, în SCIA, Seria Artă Plastică, XX (1973), nr. 1, p. 21—28.*
37. *Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii; ctitorii de vâtafi de plai din Țara Românească, în SCIA, Seria Artă Plastică, XX(1973), nr. 2, p. 297—320.*
38. *Un caiet de modele de pictură medievală românească, în PVAR, III, București, 1974, p. 194—276.*
39. *Radu Zugrăv, București, Editura Meridiane, 1978, 78 p. cu IV pl. în text + 103 ilustrații.*
40. *Comori de artă bisericească. Colecția arhiepiscopiei Craiovei de la mănăstirea Jitianu—Craiova, Craiova, 1980, 202 p. cu 117 ilustrații.*
41. *The Icon, London, Evans Brothers Limited, 1982, Capitolul The Post-Byzantine Icons of Wallachia and Moldavia, p. 373—379 text + pl., p. 581—411. (La redactarea volumului au mai participat : Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegashvili, Aneli Volskaia, Gordana Babić, Manolis Chatzidakis, Mihail Alpatov). Prima ediție : *Le Icone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981. Ediție și în l. sârbă : *Ikone*, Belgrad, Narodna Knjiga Vuk Karačić, 1983.*

PROGRAMUL CIVIL ȘI ROLUL COMANDITARULUI ÎN ARHITECTURA DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

de TEREZA SINIGALIA

Istoria arhitecturii secolului al XVI-lea muntean începe și se sfârșește sub semnul câte unui așezământ monastic: punctul său de pornire este marcat de fundația voievodului Radu cel Mare din apropierea Târgoviștei, mănăstirea Dealu¹, finalul -- de căderea unui boier de secundă dregătorie, Mihai ban de Mehedinți², cel care va ajunge, curând după ridicarea ei „din susul orașului București”³, domnul primei Uniri a românilor și al cărui nume îl va purta⁴. Ambele, puse sub protecția sf. Nicolae, constituie, prin bisericile lor -- de fapt, singurele edificii ale ansamblurilor analizate temeinic până acum⁵ -- puncte nodale ale unei evoluții în care cercetătorii artei vechi românești au încercat să vadă și verigi ale unei creșteri firești a gândirii planimetrice, spațiale și, nu în ultimul rând, plastic-decorative⁶, verigi ce închideau între ele un lanț de căutări asidue și de reale împliniri artistice, purtând tenta unei diversități de soluții, investigată mai curând la nivelul formal al planimetriei și detaliului, ori al asimilării influențelor străine, dar subsumabilă în întregime unei unități, cea pe care arhitectul N. Ghika-Budești, rămas până azi neegalatul cercetător al arhitecturii de la sud de Carpați, a numit-o „vechiul stil românesc”⁷ sau „vechiul stil din Muntenia”⁸, în relație cu „noul stil”, considerat a fi un apanaj al epocii brâncovenesti și al succesiunii sale din secolul al XVIII-lea⁹.

Aparent firești, aserțiunile de mai sus, reiterate din acest motiv într-o aproape permanentă reluare, ce riscă să devină poncif, în lucrări de specialitate¹⁰ sau chiar mai vulgarizatoare, mai mult sau mai puțin cu detalii rezultate din unele cercetări mai noi, ele reflectă totuși o realitate ale cărei fațete și semnificații sunt încă departe de a fi fost descifrate în totalitate.

În acest context, trebuie remarcată următoarea situație: încheierile de mai sus se referă în exclusivitate la arhitectura ecleziastică din Țara Românească, cea civilă nefăcând obiectul unei profunde cercetări speciale, deși unele monumente și fapte se aflau la îndemâna cercetătorilor, marea lor majoritate preferând să le ignore, dacă nu în totalitate (căci nu se putea face abstracție de

¹ Pisania de pe fostul turn-clopotniță -- Al. Elian și colab., *Inscripțiile medievale ale României*, I, *Oraș București*, București, nr. 576, p. 477, Pisania bisericii, la C. Bălan, *Mănăstirea Dealu*, București, 1965, p. 8.

² Cartea patriarhului Ieremia II de Constantinopol, în *Călători străini despre Țările Române* (în continuare, *Călători străini*), vol. III, București, 1971, p. 301, datată 1591.

³ *DIR B. Țara Românească veac XVI*, vol. VI, doc. 163, p. 148.

⁴ Cu excepția bisericii și a turnului-clopotniță, care au fost translate pe un alt amplasament, toate construcțiile vechii mănăstiri înglobate în ansamblul Arhivelor Statului au fost demolate în anii 1986--1987.

⁵ N. Stoicescu *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I. Țara Românească*, Craiova, 1970,

M-re Dealu - p. 269--272; Idem, *Reperoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1960, Mihai Vodă -- p. 230--231.

⁶ Gr. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, 1982, p. 279--281; V. Drăguț, *Arta românească*, București, 1982, p. 137.

⁷ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia* (în continuare, *Evoluția*) partea a doua -- *Vechiul stil românesc din veacul al XVI-lea*, în *BCMI*, an XXIII (1931), fasc. 63--66 -- pagină de titlu.

⁸ *Ibidem*, Titlu cap. VIII, p. 9.

⁹ Idem, *Evoluția*, partea a patra -- *Noul stil din veacul al XVIII-lea*, în *BCMI*, an XXIX (1936), fasc. 87--90, pagină de titlu.

¹⁰ Vezi nota 6.

curțile voievodale), cel puțin în parte, multe edificii de real interes pentru tema în discuție neîntrând sub lupa studiosului medievist decât extrem de rar ¹¹.

O listă cronologică a monumentelor păstrate din secolul al XVI-lea, coroborată cu informațiile care privesc așezăminte sau construcții dispărute, furnizate de documente, oferă o primă posibilă concluzie, care indică, fără putință de tăgadă sau măcar de dubiu, preeminența absolută a religiosului asupra civilului, cel puțin ca preocupare. Oricât am încerca să variem și să nuanțăm raportul religios-laic în evul mediu, oricâte corectări și corelări de date sau de sensuri am putea introduce, balanța înclină net spre primul termen al relației. Indiferent de zbaterea zilnică și permanentă în vederea acumulării de bunuri materiale (moșii și vii, livezi și mori, bijuterii și haine, cai și vite, țigani, iar spre sfârșitul veacului-rumâni), vădită de cei ce se dovedesc a fi nu principalii, dar pentru secolul al XVI-lea, încă singurii comanditari a ceea ce s-ar putea numi arhitectură majoră, transcendentul este o realitate atât devie, de care omul ține într-o atât de mare măsură seama, încât o credință sinceră în posibilitatea de a atrage îndurarea lui Dumnezeu întru iertarea micilor și marilor păcate izvorâte din trăirea cotidiană, politică și socială, îl determină să îi ofere acestuia bunuri materiale însemnate prin intermediul fundațiilor pioase — mănăstiri și biserici — în care preoții și călugării să se roage pentru donatori, atât pentru viața de aici, dar mai cu seamă pentru mântuirea de dincolo. Evident, evul mediu de pretutindeni îmbracă în linii mari aceleași aspecte, dar, cu atât mai necesar ar fi, pentru mediul nostru, a putea descifra particularul ce permite diferențierea, nuanța, elementele care pot deosebi un tip de mentalitate de un altul, o spiritualitate specifică de alta, chiar dacă substratul rămâne cel general-comun.

În acest context, relevantă poate deveni observația — pe care, evident, nu o fac, eu aici, pentru prima dată — că, în raportul religios-laic pe care deja l-am amintit, programul absolut civil ocupă un loc secund ca un capitol de istoria arhitecturii, iar aceasta se referă atât la aportul aulic, cât și la cel boieresc, alte categorii de comanditari neîntrând în discuție, decât cel mult în ultimul deceniu și jumătate al veacului și atunci cu realizări minore, ce vizau mai curând îmbogățirea programului civil ca atare — odată cu dezvoltarea orașelor — decât aspecte realmente valoroase sub raport arhitectonic ale edificiilor acum construite ¹².

Chiar despre programul aulic stricto-sensu, atât cât poate fi urmărit prin vestigiile păstrate și din descrierile contemporanilor, suntem departe de a avea o imagine cât de cât coerentă și adecvată realității. Fizic, tot ceea ce știm ne este restituit de arheologia mai veche sau mai nouă ¹³: trei case domnești, una la Curtea de Argeș, pe latura de nord a incintei, vis-à-vis de vechiul edificiu din veacul al XIV-lea ¹⁴, alta la Târsor, în vecinătatea vechii biserici a lui Tepeș ¹⁵, iar o a treia în cadrul Curții Domnești din București ¹⁶, ca și două palate — cel nou de la Curtea Domnească din București ¹⁷ și cel al lui Petru Cercel din ansamblul Curții de la Târgoviște ¹⁸. Sursele

¹¹ În ceea ce privește secolul al XVI-lea, pentru N. Ghika-Budești (*Evoluția*, II, passim), aceasta nici nu există ca problemă decurgând din programul arhitectural. Prof. Gr. Ionescu, în cartea sa *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor* (București, 1982), în partea „D. Școlile locale (ultimele decenii ale secolului XVI)” îi rezervă un capitol intitulat „Arhitectura din cadrul orașelor Țării Românești și Moldovei” (p. 305–309), acordând însă mai puțină importanță interpretării sociologizant — marxiste a dezvoltării orașelor, punctată cu generalități și locuri comune, decât analizei reale a fenomenului și a celor câtorva ansambluri păstrate, dintre care, chiar puținele tratate individual beneficiază — în chip paradoxal — de unele informații confuze și contradictorii (Curțile Domnești din București și Târgoviște, p. 307–308). Prima încercare de sinteză pe această temă, bazată exclusiv pe monumentele cele mai cunoscute și mai frecvent publicate, provenind din toate cele trei Țări Române și databile în secolele XIV–XVIII, are ca autor pe Corina Nicolescu, *Case, conace și palate vechi românești*, București, 1979.

¹² Este vorba în primul rând despre prăvălii, evident existente și anterior, dar devenite acum tot mai numeroase, mai bine construite și grupate fie în jurul a ceea ce un document din 1563 numea „pazar” (*DIR*, XVI, vol. III p. 177) fie în

jurul unor artere cu caracter meșteșugăresc și negustoresc ale orașului.

¹³ Cu excepția cercetărilor lui Virgil Drăghicescu din anii '20–'30 de la Curtea de Argeș și de la Târgoviște, în ansamblurile vechilor Curți Domnești, toate celelalte săpături datează de după 1950.

¹⁴ N. Constantinescu, *Curtea de Argeș. 1200–1400. Asupra începuturilor Țării Românești*, București, 1984, p. 68–71 — lucrare de sinteză asupra cercetărilor arheologice de la Curtea Domnească, în care acele case i se acordă puțină importanță. P. Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 86–91.

¹⁵ N. Constantinescu, *Note arheologice și istorice asupra curții feudale de la Târsor (secolele XV–XVII)*, în *SCIV*, tom 20, 1969, p. 83–100.

¹⁶ Panail I. Panail, *Cetatea Bucureștilor în secolele XIV–XV*, în *RM*, 1969, nr. 4, p. 310–317; Idem, *Curtea Domnească din București în secolul al XVI-lea*, în *BMI*, an XLII, 1973, nr. 2, p. 3–9 — pentru problemele Casei domnești — p. 8 și fig. 3, p. 6.

¹⁷ Panail I. Panail, *Curtea Domnească...*, p. 3–9.

¹⁸ Gr. Moisesescu, *Târgoviște. Monumente istorice și de artă*, București, 1979, p. 47–52.

documentare mai menționează o casă domnească la Pitești, construită din inițiativa lui Neagoe Basarab¹⁹, al cărei amplasament nu a fost încă descoperit²⁰.

Este semnificativ faptul că absolut nici un document din cele câteva mii care compun colecția Țării Românești pentru secolul al XVI-lea nu menționează ca atare, pe imensele și multiplele posesiuni boierești nici măcar o singură casă de zid. Normal, existența acestora nu poate fi negată a priori. Ea poate fi bănuită pentru motive pe care le vom analiza imediat și poate fi chiar dovedită prin cercetări arheologice, așa cum s-a încercat deja sporadic²¹, dar mai cu seamă va fi posibilă atunci când specialiștii domeniului — arheologii — își vor propune să abordeze în mod sistematic — așa cum s-a început pentru Moldova²² — acest extrem de important capitol de civilizație. Cele câteva încercări de până acum, chiar dacă nu spectaculoase ca rezultate, pot însă deschide noi perspective analizei obiective și interpretărilor care să permită conturarea unui adevărat capitol de arhitectură civilă din secolul XVI în Țara Românească.

Presupunerea existenței cel puțin în unele sate aparținând marilor dregători sau unor boieri foarte bogați — a unor asemenea case are la bază logica firească decurgând din faptul că proprietatea și implicita superioritate socială conferită de ea, întărită cel mai adesea și de funcție, îl obligau moralmente, pe boier să se diferențieze de restul locuitorilor satului, inițial simpli „megieși”, apoi rumâni dependenți. Ceea ce transpare din litera documentelor privitor nu direct la confort, dar indirect la obiectele din case — covoare prețioase, argintării (cupe, linguri, tipsii), haine din materiale importate de la Ypres²³ și Bruges²⁴, din Orientul fabulos sau din Germania, indică un gust de un anume rafinament căruia casa însăși va fi început la un moment dat să-i corespundă. Este acesta și unul din argumentele pentru care nu cred că locuința boierească, fie ea conac sau casă de oraș și, mai puțin palat, și-ar avea originea în soluțiile planimetrice și volumetrice ale casei țărănești. Cu asemenea afirmații, nu doar frecvente, dar aproape generalizate²⁵ ne aflăm în fața unei grave falsificări de interpretare a mentalului unei epoci, în fond extrem de păgubitoare pentru înțelegerea corectă a fenomenului arhitectural însuși. Spre aceeași logică supoziție a existenței unor locuințe reprezentative ale boierilor în mediul rural conduce un alt factor extraestetic și extraarhitectonic: prezența, începând chiar cu primele decenii ale secolului — inclusiv la numeroase femei — în câteva sute de documente, a diferențierii boierilor după numele unui sat (fapt arătat cu precizie în documentele veacului următor prin formula „temeiul” unei persoane sau al unui neam²⁶), indică nu doar satul de origine, după cum s-ar putea crede, ci locul unde se afla reședința de la țară, cu probabilitate pe domeniul cel mai important dintre multele posedate de o persoană²⁷. În acest sens, cazul boierilor din Mărgineni²⁸, al celor din Brâncoveni²⁹ sau al jupănesei Marga cea bătrână³⁰ ori al Ancăi din Coiani³¹ este elocvent.

Merită făcută aici o paranteză cu referire strict istorică, care poate oferi însă multiple sugestii pentru înțelegerea mai nuanțată a unui fenomen atât de complex cum este arhitectura.

În plan politic, secolul al XVI-lea cunoaște foarte multe domnii, lupte interne pentru tron — sprijinite masiv din exterior — soldate și cu spectaculoase ridicări în rang, dar mai ales cu ucideri de boieri (sute sau chiar mii, după unele surse străine³²), permanenți sau trecători sprijinitori ai unuia sau ai altuia dintre mai mult sau mai puțin indivizii pretendenți independenți sau grupați în adevărate „partide”.

¹⁹ *DIR*, veac XVI, tom I, passim — mai multe documente emise de Neagoe Basarab: *DIR*, *B. Țara Românească*, tom II, p. 345–350; vezi și Eugenia Greceanu, *Ansamblul urban medieval Pitești*, Ed. Muzeului Național de Istorie, București, 1982, p. 28–32.

²⁰ E. Greceanu, *op. cit.*, loc. cit.

²¹ Vezi paginile din acest studiu.

²² Cercetări ale arheologilor Lia și Adrian Bătrână, comunicate cu diverse prilejuri dar numai fragmentar publicate.

²³ *DIR*, veac XVI, tom II, p. 172.

²⁴ *Ibidem*, p. 312.

²⁵ C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 26; C. Hoinărescu, *Locul arhitecturii sătești de pe valea Teleajenului în orizontul arhitecturii tradiționale prahovene*, în *RMM.MIA*, 1985, nr. 2, p. 43–58.

²⁶ Diata lui Neagoe Săcutianu din 1677 — casele din Săcutieni/Dâmbovița au fost „temeiul” acestuia (*ASB*, ms. 127, f. 158v–159).

²⁷ V. infra discuția despre Strehaia și Coiani, p. 20.

²⁸ G. D. Florescu, *Genealogia boierilor din Mărgineni din secolele al XV-lea și al XVI-lea*, în *BCIR*, 1930, p. 53–64.

²⁹ Iolanda Micu și Radu Lungu, *Domeniul lui Malci Basarab*, în *RI*, tom 35 (1982) nr. 12, p. 1313–1329.

³⁰ *DIR*, veac XVI, tom V, doc. 490, p. 402–407, privind împărțirea averii Craioveștilor.

³¹ *Ibidem*.

³² N. Iorga, *Istoria Românilor*, București, 1937, vol. V, Cartea I, p. 16, nota 4, îl citează pe Ascanio Centorio, *Commentarii della guerra di Transilvania*, Venezia, 1866, care la rândul său dă o informație provenită de la generalul ferdinandist din Transilvania Castaldo.

Cunoscuta „partidă olteană” a boierilor Craiovești, alcătuită încă la sfârșitul secolului al XV-lea în jurul celor patru fii ai lui Neagoe de la Craiova, Barbu, Pârveu, Danciu și Radu ³³, a determinat, prin acțiuni și contraacțiuni în favoarea unuia sau altuia dintre candidații la domnie, întreaga politică dinastică a primilor 30 de ani ai secolului, iar descendenții lor — prin femei — vor fi implicați nu doar în evenimentele delicate ale veacului XVII, dar și — prin ocuparea tronului de către seborătorii lor și prin acțiunile rudelor acestora — în structurarea celor mai reprezentative domnii până la venirea la tron a primului Mavrocordat, în decembrie 1715 ³⁴.

Fără a fi la fel de bine cunoscută ca aceea a Craioveștilor, o altă grupare politică boierească (nestudiată, de fapt, ca atare), se pare că s-a alcătuit de către boieri care își aveau „temeiul” în nord-estul țării, în zonele deluroase ale Râmnicului Sărat, ale Buzăului și Saacului, în vecinătatea Moldovei, a trecătorilor prin Oituz și Teleajen spre Transilvania și la adăpostul unei geografii favorabile. De pildă, dintre aceștia proveneau sprijinitorii lui Radu Voievod Călugărul în lupta împotriva lui Pârveu II Craiovescu, reprezentantul nevrâstnicului Teodosie, în 1522 ³⁵, sau probabil cei ai lui Vlad Vintilă, care va ridica în zona lor mănăstirea Menedic ³⁶. Tot de aici erau originari cei grupați în jurul boierilor din Cislău, susținători ai lui Alexandru II Mircea și ai fiului său Mihnea, prin a cărui soție, intrată în legendă Doamnă Neaga, se înrudeau ³⁷.

Grupări mai puțin evidente, făcute și desfăcute, în funcție de interese aleatorii sau de circumstanțe, în jurul unui boier mai puternic sau al unui candidat mai darnic sau mai convingător prin promisiuni, sunt de presupus în spatele atât de frecventelor „hielenii”, pedepsite cu atât de multe mutilări sau uicideri, individuale ori în grup, sau, în cel mai bun caz, soldate cu pribegii peste graniță, în așteptarea unui nou moment prielnic.

În acest sens, Nicolae Iorga, cu binecunoscuta-i capacitate de a sintetiza în cuvinte sau sintagme extrem de pertinente realitățile atât de complexe ale trecutului nostru, își intitula Cartea I a celui de-al cincilea volum al « Istoriei Românilor », cel subtitrat „Vitejii” — „Stăpânirea boierilor” — iar capitolul doi al acesteia — „Boierime peste domni” ³⁸. Lapidarele titluri evocă situații de o imensă complexitate, care au, evident, multiple conotații. O situație relatată de marele istoric ca fiind creată între Pătrașcu cel Bun, pe de o parte, iar pe de alta de șefii pribegilor din Transilvania, boierii Stănilă, Staicu și Udrea, ne apare concludentă: cei trei „negociază cu domnul ca de la o putere la alta, stabilind condițiile în care ar binevoi să se întoarcă” ³⁹, semnând, conform surselor brașovene un adevărat tratat „de pace și prietenie” („pro incundo pacis et amicitiae foedera”) ⁴⁰.

În aceste condiții, când domnia trece în răstimpuri extrem de scurte — uneori de câteva luni, alteori de 1–2 ani și mult mai rar la intervale de peste 5 — dintr-o mână în alta, fieful boieresc era constituit chiar din moșia principală și casa de pe ea, loc de refugiu, și poate, intrucâtva, oferind și posibilități de autoapărare în fața furiei adversarilor. Cunoscutul text care menționează dezastrele pricinuite Craioveștilor de mânia fostului lor protejat Mihnea cel Rău, care nu a ezitat să le dărâme cu „tunurile” ctitoria de familie, mănăstirea Bistrița, dar care le-a incendiat și casele ⁴¹, este concludent în acest sens, deși — întrucât până acum nu se cunosc cazuri similare — el are valoarea unui exemplu, care deschide o cale interpretării, dar, prin unicitate, exclude posibilitatea generalizărilor.

Astfel, la capitolul interpretări, cu toată prudența necesară, credem totuși că se pot lansa câteva ipoteze, prima chiar depășind acest stadiu, căci logica ne obligă să presupunem existența — cel puțin pe moșia principală a unui boier, cea de care își lega numele — a absolut necesarei locuințe permanente, cea în care i se află familia, în care trăiește înainte de a ajunge dregător și după ce este scos din funcție, cea în care se retrage atunci când vina sau neșansa politică, economică ori socială nu e prea mare încât să-l oblige să fugă dincolo de fruntarii, cea în care moare și în biserica căreia e îngropat, cea lăsată moștenire — odată cu numele — fiului mai mare sau, în lipsa lui, ginerelui care își va adăuga numele ei celui propriu.

³³ Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, passim.

³⁴ *Ibidem*, Tabel cu arborele genealogic.

³⁵ C. C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. II/1, București, 1937, p. 149–150.

³⁶ N. Stoicescu, *Bibliografia*, p. 421–425.

³⁷ C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 211–213.

³⁸ N. Iorga, *Istoria Românilor*, vol. V, Cartea I, București, 1937.

³⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Hurmuzachi — Iorga, *Documente*, XV/1, p. 291.

În aceste condiții, casa devine un element de o importanță covârșitoare alături de firescul orgoliu boieresc de distanțare de masa mare a țăranilor și este logic să ne imaginăm că în condiții de nesiguranță permanentă boierul este nevoit să își înlocuiască mai vechea și poate incomoda casă de lemn cu o altă de zid corespunzătoare noii sale poziții, gustului vremii și, de ce nu, nevoii de a avea un loc mai sigur de refugiu.

Dar, în acest context de nesiguranță și amenințare, de jaf răzbnător și de fugă la nevoie, mai apare un fenomen, cu oarecare reverberație asupra aspectului principal tratat în acest studiu: apariția mănăstirilor particulare, de zid, ale boierilor. Craioveștii își înălțaseră Bistrița încă de la sfârșitul veacului XV și o refac după 1512⁴², tot ei construiesc Brâncovenii în apropierea curții lor din preajma Oltului⁴³, Giura mare postelnic ridică mănăstirea Stănești în imediata apropiere de satul al cărui nume va deveni propriul său cognomen⁴⁴, Stan din Corbi (Clătești) ctitorește în apropierea acestui sat mănăstirea Cătălui⁴⁵, în zona Saac-Buzău, boierii din Cislău construiesc mănăstirile Aninoasa⁴⁶ și Bradu⁴⁷, aproape de propriile moșii, iar la Comana, nu departe de Coianii de moștenire craiovească⁴⁸, Șerban postelnic (viitorul domn Radu Șerban) înlocuiește vechiul așezământ al lui Vlad Țepeș cu unul nou⁴⁹.

Mănăstirea de familie — supusă dreptului cutumiar al proprietății și moștenirii — devine astfel o veritabilă posesiune, a cărei importanță într-o reprezentare sporește în foarte mare măsură, iar rolul de loc de refugiu dobândește valențe noi⁵⁰. Exemplul domnesc pare că va fi funcționat și aici destul de bine, în mod evident numărul mănăstirilor particulare fiind mai mare decât cele câteva amintite mai sus⁵¹.

Deși tema lăcașului de cult nu formează obiectul prezentului studiu, raportarea la ea are, în acest context, conotații aparte. Cu mai bine de 20 de ani în urmă, încercându-se a se defini tipul arhitectonic de bază al așa-numitei „biserici de curte” muntești, pornindu-se de la un edificiu aparținând la origine secolului al XV-lea, dar radical transformat ulterior — biserica din Dragomirești-Dâmbovița⁵² — și analizându-se fugăr încă câteva biserici cu aceeași structură planimetrică și presupus spațială din secolul al XVI-lea, s-au pus bazele cercetării unei noi probleme din domeniul arhitecturii ecclesiastice din Țara Românească. Binomul casă-biserică de curte fusese recent receptat ca o realitate începând doar cu secolul al XVII-lea, dar chiar și așa analiza lui a fost sumară și neconcludentă⁵³. Dar nici autorul articolului care expune chestiunea — care a revenit cu noi monumente într-o îmbogățirea repertoriului și susținerea tezei sale — marcând prelungirea programului în secolul al XVII-lea, cu ansamblul casă — biserică de la Izvorani (Ștefănești-Arges)⁵⁴ — nici Cornelia Pillat, care a completat la rândul său seria tipologică a bisericilor⁵⁵ — nu s-a oprit deloc asupra celui alt termen al binomului, „curtea” ca atare, pe lângă care respectiva biserică a funcționat. Evident, bisericile — chiar dacă modificate mai mult sau mai puțin profund — există încă, dar casele aferente trăiesc, în cel mai bun caz, în mențiunea câte unei consemnări târzii, în legenda unei movițe de pământ care le acoperă sau în amintirea unor oameni foarte bătrâni⁵⁶, deja și ei demult dispăruți.

⁴² Datele refacerii sunt controversate. Pentru o refacere începută curând după 1512 opinează Al. Efremov în *Pictura interioară din paraclisul mănăstirii Bistrița-Vâlcea*, în *BMI*, 1972, nr. 3, p. 70; Carmen-Laura Dumitrescu, *Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vâlcea*, în *SCIA*, 1972, nr. 2, p. 181.

⁴³ N. Stoicescu, *Bibliografia*, p. 98 — 99.

⁴⁴ Carmen-Laura Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vâlcea*, în *PVAR*, II, București, p. 159 și urm. — despre ctitori.

⁴⁵ Răzvan Theodoreseu, *Un monument medieval din Muntenia dunăreană: Cătălușul*, în vol. *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 168 — 179.

⁴⁶ N. Stoicescu, *Bibliografia*, p. 32 — 33.

⁴⁷ C. Modoran și Ioan Chicideanu, *Cercetări și rezultate la mănăstirea Bradu*, în *BOR*, 1976, nr. 9 — 12, extras, p. 8.

⁴⁸ *DIR*, XVI/5, doc. 410, p. 402 — 407.

⁴⁹ Lia și Adrian Bătrâna, *Evoluția fostei mănăstiri Comana în lumina cercetărilor arheologice*, în *RMM-MA*, 1974, nr. 1, p. 23.

⁵⁰ Voica Maria Pușcașu, *Actul de ctitorie — fenomen istoric în Țara Românească și Moldova, în secolele XIV — XVIII*, teză de doctorat, Univ. „Al. I. Cuza”, Iași, 1987.

⁵¹ De exemplu, unul dintre cele mai importante așezăminte monastice de la sfârșitul secolului XV — începutul secolului XVI a fost mănăstirea Mărgineni a lui Drăghici vornicul, refăcută în 1646 de către postelnicul Constantin Cantacuzino și ginelele său Pană Filipescu (cf. N. Stoicescu, *Bibliografia...*, p. 419).

⁵² Șt. Andreescu, *O biserică din secolul al XV-lea: Dragomirești*, în *GB.*, 1969, nr. 1 — 2, p. 149 — 159.

⁵³ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, Cap. *Arhitectura, Țara Românească* — sec. XVII.

⁵⁴ Șt. Andreescu, *Din nou despre bisericile de curte din veacurile XIV — XVI*, în *SCIA*, Seria *Artă Plastică*, 1973, nr. 1, p. 164 — 167.

⁵⁵ Cornelia Pillat, *Bisericile de plan dreptunghiular din Țara Românească în secolul al XVI-lea*, în *SCIA*, Seria *Artă Plastică*, 1971, nr. 2, p. 223 — 234.

⁵⁶ Vezi manuscrisele cu răspunsuri date la „Chestionarul Odobescu” din anii 1871 și 1874, păstrate la secția Manuscrise a Bibliotecii Academiei Române.

Firese, însăși ideea „bisericii de curte” — după cum și numele o arată — derivă din concomitența existenței celor două și din posibila complementaritate într-un reprezentativ al ambilor termeni ai binomului. Din nefericire, nici la Drăgoiești-Vâlcea, alături de clitoria (pe jumătate luată de Olt în 1975) a lui Tudor din Drăgoiești, unde, în 1963, se mai ghiceau urmele vechilor case⁵⁷, nici la Ruda (fostă în Argeș, acum în Vâlcea), în fieful puternicilor boieri Rudeni^{57 bis}, nici în Cepturoaia-Olt (azi Iancu Jianu) a Buzeștilor⁵⁸ sau la Greci-Ilfov⁵⁹, nimeni nu a făcut cercetări arheologice sistematice pentru a pune în lumină ceea ce se va fi păstrat din vechile edificii civile. La Runcu-Olt, în vecinătatea bisericii Sf. Gheorghe a lui Dobromir mare ban, datată 1577; la care s-au executat săpături arheologice cu ocazia restaurării din anii '50^{59 bis}, nu s-a investigat și zona din jur, deși un document târziu, din 1695, când satul a fost dat de Brâncoveanu mănăstirii Hurezi, menționa că „aici a fost teneiul caselor și biserica de piatră a lui Dobromir mare vornic”⁶⁰.

Chiar dacă nu toate casele vor fi fost de la început în întregime din zid, piatra și cărămida puteau să se limiteze eventual la pivnițe, ca în exemplele mai vechi, de secol XIV, descoperite prin săpături arheologice la Polata-Gorj⁶¹, ori la unele case din Târgoviște din zona mănăstirii Stelea, construite încă în a doua jumătate a secolului al XV-lea, dar funcționând și în prima parte a celui următor⁶². Disponibilitatea boierilor spre înnoire este remarcată de genovezul Sivori care, după ce descrie transformările aduse curții Domnești din Târgoviște de stăpânul său Petru Cercel, relatează: „Toți boierii cei mari s-au apucat mai apoi, urmând pilda principelui, să ridice o clădire. Astfel că iute, iute, s-a mărit mult orașul care este capitala țării”⁶³. Este de presupus că aceste noi clădiri „urmau pilda” și în ceea ce privește materialul de construcție, respectiv cărămida — „piatră”, în documentele secolelor XVI—XVIII —, dar și unele procedee constructive și decorative introduse la noul palat domnesc.

Dar vestigiile încă existente ale unor realități imposibil de definit în toate coordonatele și conotațiile lor aduc în discuție și o altă categorie de construcții, cea în care religiosul și laicul par a-și da mâna și care — pentru aspectul studiat aici este de o importanță covârșitoare. Cu aceasta revenim, într-un fel, la frazele de început ale studiului. Este vorba de prezența, în cadrul programului monastic, respectiv în marile ansambluri mănăstirești, a unor construcții care, prin dimensiuni, plan, volumetrie, soluții arhitectonice și plastice și, nu în ultimul rând, prin destinație, se raliază mai curând domeniului laic decât celui religios. Este vorba de edificii care, fără să poarte denumirea de „palat”, sau „casă domnească”, pot fi integrate capitolului arhitecturii civile a secolului.

În fapt, prezența lor nu este doar o caracteristică a acestui vrac, ele putând fi întâlnite, în cadrul marilor ansambluri monahale ale Țării Românești de la Cozia lui Mircea cel Bătrân⁶⁴ până la ultima mănăstire importantă, construită imediat după mijlocul vracului XVIII la Berislăvești, după modelul domnescului așezământ de la Pantelimonul lui Grigore II Ghica, de către însuși ispravnicul acestuia, boierul Sandu Buceșănescu, unul și același personaj cu restauratorul Bisericii Domnești din Argeș⁶⁵.

Ceea ce aduce nou secolul al XVI-lea ca o notă particulară este numărul, amploarea, rezolvarea arhitectonică a acestui tip de construcții în relație cu poziția socială, posibilitățile materiale și orizontul comanditarului.

Ca o constatare generală — a cărei argumentație detaliată va fi prezentată mai jos — se impune ideea predominării în acest domeniu a inițiativei voievodale, cea boierească limitându-se,

⁵⁷ Fișa monument, în arhiva DMSI.

^{57 bis} *Ibidem*.

⁵⁸ Șt. Andreescu, *O biserică...*, p. 153.

⁵⁹ C. Pillat, *op. cit.*, p. 230.

^{59 bis} N. Constantinescu, *Sondajele de la Runcu-Grădinar, în Drăgășani, reg. Pitești*, în *AICA* vol. VI, București, p. 719—726.

⁶⁰ ASB, M-reia Hurezi, sec. XIV/dec. 7.

⁶¹ Cercetări efectuate de Venera Rădulescu, arheolog la Muzeul Național de Istorie din București, nefinalizate și nepublicate, ale căror rezultate parțiale au fost comunicate în cadrul Sesiunilor anuale de rapoarte arheologice din 1987, 1988 și 1991.

⁶² Gh. I. Cantacuzino, P. Diaconescu și G. Mihăescu, *Rapoarte asupra săpăturilor arheologice de la complexul Stelea*, publicate sub titlul *Date arheologice asupra unor vestigii medievale din zona centrală a orașului Târgoviște*, în *RMMA*, 1984, nr. 2, p. 35—42.

⁶³ În *Călători străini*, III, București, 1971, p. 13.

⁶⁴ P. Chihaia, *Etapă de construcție la complexul monastic Cozia*, în *PVAR*, II, București, 1972, p. 121—127.

⁶⁵ Tereza Sinigalia, *Boierul Sandu Buceșănescu și clitoriile sale din Argeș*, comunicare la Sesiunea Muzeului orașenesc Curtea de Argeș, 1987; Idem, *Arhitectura din Țara Românească la sfârșitul secolului al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Repertoriu comentat*, lucrare la Institutul de Istoria Artei, București, manuscris.

după câte ştim, la numai cinci ansambluri, trei existente încă sub formă de ruină (faza I de la mănăstirea Brâncoveni — ctitorită probabil de primii fraţi Craioveşti sau de urmaşii lor încă în prima jumătate a secolului al XVI-lea ⁶⁶; Comana — mănăstirea lui Şerban paharnic, viitorul domn Radu Şerban, în jur de 1585—1590 ⁶⁷; Bradu — jud. Buzău, datorat lui Şerban Stolnic de Pătârlage, circa 1580 ⁶⁸), Căluu — jud. Olt, fundaţia celor trei fraţi Buzeşti, din 1588 ^{68 bis}, şi unul demolat în 1986 — cel de la fosta mănăstire Mihai Vodă din Bucureşti ⁶⁹.

Studiul de faţă nu îşi propune prezentarea detaliată a fiecăruia dintre monumentele susceptibile să facă parte dintr-un viitor capitol de istorie a arhitecturii civile din Ţara Românească, ci doar să puncteze unele aspecte pe care prezenţa acestora le ridică în peisajul construit al Ţării Româneşti.



Cel mai bine au fost cercetate până în prezent palatele domneşti din principalele oraşe ale ţării, respectiv din cele două capitale alternative, care continuă să funcţioneze practic pe tot parcursul veacului XVI şi, deşi acestea beneficiază — firese — de o substanţială bibliografie şi s-ar crede că s-a ajuns la încheieri cu caracter cât de cât definitiv, cercetări din ultimii şapte ani sunt în măsură să ofere surprize atât de mari încât să răstoarne o cronologie considerată deja de mai multă vreme un bun câştigat pentru ştiinţa istorică românească. Redeschiderea, în 1986, a şantierului arheologic de la Curtea Domnească din Târgovişte a prilejuit descoperirea unui edificiu considerat a fi o primă „casă domnească” sub palatul atribuit până atunci lui Mircea cel Bătrân, palat care devine astfel o fundaţie de secol XV, cu datare încă incertă ⁷⁰. Chiar dacă în acest context, aspecte care ne interesează nu sunt infirmate, în linii mari cel puţin, noi cercetări nu ar exclude doar interpretări diferite de cele acceptate până în prezent, dar poate şi alte răsturnări de situaţii în Bucureşti, sau chiar la Târgovişte, la Piteşti, unde a funcţionat temporar un „seam domnesc” şi unde un cercetător bănuia că ar fi existat intenţia creării unei noi capitale din iniţiativa lui Neagoe Basarab ⁷¹.

În ceea ce priveşte palatul bucureştean, așa numita „Curte Veche”, cercetat în anii 50—60, practic numai parţial publicat ⁷² şi lipsit încă de o monografie ştiinţifică, credem că, reinterpreţând unele dintre datele rezultate arheologice coroborate cu puţinele ştiri oferite de călătorii trecători prin oraş, s-ar putea nuanţa într-o oarecare măsură şi succesiunea fazelor de secol XVI şi atribuirea lor unei iniţiative constructive sau alteia.

În general, reedificarea „palatului” bucureştean este atribuită lui Mircea Ciobanul, în una dintre cele trei domnii ale sale (martie 1545 — noiembrie 1552; mai 1553 — 28 februarie 1554; ianuarie 1558 — septembrie 1559) ⁷³, fără să se specifice însă în care, tacit presupunându-se că în răstimpul primei, cea mai lungă de altfel ⁷⁴. Lucrul nu ni se pare însă posibil întrucât se ştie că domnitorul a rezidat aproape exclusiv în Bucureşti — dovada constând în majoritatea documentelor semnate de el emise din acest oraş. Pornind de la această îndubitabilă realitate şi ştiind că el a dăruit practic cetăţuia ridicată de Vlad Ţepeş, refolosindu-i traseul şi chiar spaţiul interior al pivniţelor, care acum vor fi re compartimentate prin şiruri de stâlpi cruciformi pe care se descarcă înalte bolţi semicilindrice întărite cu dublouri, ar fi fost practic imposibil ca domnul să fi locuit aici. În plus, pentru epocă nu cunoaştem nici o mănăstire bucureşteană, care prin analogie cu ceea ce se va întâmpla în secolele următoare, să devină pentru un an doi sau chiar mai mult, până la construirea noului palat, reşedinţa domnească cu toate funcţiile sale: locuire permanentă, activităţi permanente ale divanului, primiri de soli, serbări, ospete etc. Deci, ar fi

⁶⁶ V. Vălăşianu, N. Constantinescu, M. Rusu, *Proiect de restaurare a mănăstirii Brâncoveni. Referat asupra cercetărilor arheologice*, în *BMI*, an XI. (1971), nr. 2, p. 4—5. O analiză a structurii planimetrice şi spaţiale a beciului, considerat de autorii citaţi ca fiind unitar, ne-a condus la ideea că nava vestică ar putea fi anterioară refacerilor mănăstirii din vremea lui Matei Basarab (cca 1640), etapei acesteia aparţinându-i doar cele două nave estice.

⁶⁷ Lia şi Adrian Bătrâna, *Evoluţia ansamblului fostei mănăstiri Comana în lumina cercetărilor arheologice*, în *RMM. MIA*, 1974, nr. 1, p. 23, fig. 1/p. 17.

⁶⁸ Constanţa Modoran şi I. Chicideanu, *Cercetări şi rezultate la mănăstirea Bradu*, extras din *BOR*, 1976, nr. 9—12, p. 8—11, planşa.

^{68 bis} N. Stoicescu, *Bibliografia*.

⁶⁹ Gh. Cantea, *Cercetări arheologice pe dealul Mihai Vodă şi în împrejurimi*, în volumul *Bucureştii de odinioară în lumina cercetărilor arheologice*, Bucureşti, 1959, p. 101—102, fig. 23 şi 24, pl. LXXVII.

⁷⁰ N. Constantinescu, *Raport la Sesiunea anuală de rapoarte arheologice*, Timişoara, 1987.

⁷¹ E. Greceanu, *op. cit.*, loc. cit.

⁷² Vezi nota 16.

⁷³ *Istoria României în date*, Bucureşti, 1971, p. 455.

⁷⁴ P. I. Panait, *Curtea Domnească*... p. 6—8.

de presupus că cel puțin în prima domnie, dacă nu și în cea de a doua, Mircea Ciobanul va fi folosit tot vechia „cetățuie”, care probabil a avut mult de suferit de pe urma jafului turcesc din 25 februarie 1554⁷⁵, care a pus capăt domniei lui și l-a instalat pe Pătrașcu cel Bun. Cum arheologii au datat cu precizie momentul construirii „casei domnești” de la nord-est de palatul propriu-zis după incendiul din 25 februarie 1554 și au constatat contemporaneitatea relativă dintre cele două edificii⁷⁶, gândind totuși că palatul este cu câțiva ani anterior, credem că ar fi posibilă o inversare a cronologiei. Casa domnească ar fi în acest caz prima construcție nouă de secol XVI din perimetrul vechii cetăți a Bucureștilor. Ea a putut fi construită imediat după preluarea domniei de către Pătrașcu cel Bun și folosită apoi ca atare până la terminarea palatului. Analiza locului de emisie a documentelor lui Pătrașcu indică un fel de domnie „itinerantă”, Curtea — inclusiv Divanul — deplasându-se la Târgoviște și Gheorghiuța, la Pitești, dar și în localități mai mărunte precum Rusănești, Brâncoveni⁷⁷. Cercetarea arheologică a pus în lumină fundațiile puțin adânci ale casei (— 0,40 m) și ziduri de mică grosime, ca și compartimentarea pivniței prin 7 stâlpi de secțiune pătrată⁷⁸. Date fiind aceste date obiective, presupunem că pivnița nu a fost boltită, ci tăvănită cu bărne, care se sprijineau pe zidul — diafragmă ridicat deasupra arcadelor dintre stâlpi. Aceasta ar fi putut fi casa văzută de Pierre Lescapier în 1574 și ea fiind cu „zidărie de umplutură cu chirpici de pământ amestecat cu paie tocate”⁷⁹. Întrucât relatarea sa despre înconjurarea palatului cu trunchiuri de copac alăturate, legate pe orizontală cu alte trunchiuri a fost confirmată de săpăturile arheologice pe actuala stradă Gabroveni, aflată pe locul liniei nordice a Curții, ar fi posibil ca și cealaltă observație, pe care unii cercetători o consideră nerealistă⁸⁰, să fi fost totuși obiectivă.

Deci, refacerea palatului propriu-zis ar fi putut începe concomitent sau imediat după ridicarea casei, de către Pătrașcu sau poate mai curând de Mircea Ciobanul în timpul celei de a treia domnii, când va fi înălțat și biserica, și terminat fie de Petru cel Tânăr, fie chiar de Alexandru II Mircea. În orice caz, Siveri care a trăit în acest palat în intervalul 1583 — 1585, considera că „în afara palatului principelui, de mărime potrivită, casele sunt în cea mai mare parte clădite din lemn și lut, mici dar bune de locuit”⁸¹, iar despre restul Bucureștilor spunea că este „o așezare bine inzestrată, dar fără altceva vrednic de luat în seamă, decât o prea frumoasă, mănăstire, așezată pe o înălțime și clădită de voievodul Alexandru, tatăl lui Mihnea”⁸².

Refacerea palatului domnesc, începută de Mircea Ciobanul sau de Pătrașcu cel Bun, ambii descendenți — deși pe linii diferite — din Radu cel Mare, se pare că a pornit de la modelele deja existente în Țara Românească. Cel puțin pentru acoperirea lungilor nave paralele exista precedentul de la Curtea Domnească din Târgoviște, sau de la ceea ce va fi fost spațiul boltit al celor două pivnițe de pe laturile de est și, respectiv, de vest de la mănăstirea Dealu, etitoria de la începutul veacului a aceluiași Radu cel Mare⁸³.

O gândire cu totul nouă despre arhitectură apare odată cu venirea pe tronul Țării Românești a mult călătoritului și cultului Petru Cercel, fiul lui Pătrașcu cel Bun. În numai 20 de luni de domnie, el a reușit nu doar să construiască sau să repare enorm, dar — fapt mult mai important — să și introducă un suflu nou în arta de a construi, aulică și boierească, momentul marcând prin unele din consecințele sale, de fapt însăși intrarea în cel de-al XVII-lea secol. Petru Voievod este primul care inițiază ridicarea unui adevărat ansamblu în Târgoviște, în cadrul vechii Curți, în care toate componentele sunt gândite în relație una cu alta, dar având doi poli majori, de egală importanță, importanță subliniată prin însăși neobișnuita legătură fizică creată între ei: noul său palat și biserica alăturată se construiesc strict concomitent, iar pasarela dintre ele, „podul acoperit”, își va fi avut sorginea cumva în orașele italiene. Tot din lumea Occidentului vine tribuna nobiliară din interiorul bisericii — biserica ea însăși programatic legată de cea mai

⁷⁵ C. C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, București, 1967, p. 54.

⁷⁶ P. I. Panait, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁷ *DJR*, veac XVI, vol. III, p. X — XVI.

⁷⁸ P. I. Panait, *op. cit.*, loc. cit., fig. 3/p. 6 și fig. 4/7 pag. 7.

⁷⁹ *Călători străini*, II, p. 426 — 427.

⁸⁰ P. I. Panait, *op. cit.*, p. 4 și 6.

⁸¹ *Călători străini*, III, p. 8.

⁸² *Ibidem*

⁸³ Aceste pivnițe extrem de interesante ca plan — aproape pătrat — și ca structură — compartimentate în mai multe nave inegale ca lățime prin intermediul unor stâlpi cruciformi și acoperite cu bolti semicilindrice cu dublouri, parțial compartimentate ulterior datează de la restaurările din sec. XIX. Ele le înlocuiesc pe cele originare, descoperite de Schlatter; cf. P. Chihaia, *Două rapoarte ale arhitectului Schlatter din 1847*. În *BOR*, 1968, nr. 3—5, p. 495.

augustă tradiție a Țării Românești, cea a începuturilor basarabești⁸⁴, dar și cea a Mitropoliei târgoviștene, inițiată de strămoșul său Radu cel Mare⁸⁵ — amenajare unică, al cărei înțeles pare să fi fost perceput ulterior doar de Matei Basarab, care o va relua la propriul său ansamblu de la Strehaia, în bună parte identic conceput⁸⁶. De asemenea, importanța acordată acum pridvorului bisericii — adevărat portic — cel mai amplu din arhitectura veacului XVI, nu poate scăpa observației ce indică legături deopotrivă cu Italia renascentistă, dar și cu Orientul islamic, ambele familiare alcătuirii de stihuri italienești, dar și călătorului prin Stanbulul lui Sinan⁸⁷. În ceea ce privește palatul, acesta introduce spiritul ordinii și al simetriei atât în gândirea pivniței — mică, de plan pătrat, formată dintr-o singură încăpere, al cărei întreg sistem de boltire, compartimentat, prin 4 dublouri orientate axial, în 4 subspații, se sprijină pe un unic stâlp central de secțiune cruciformă — dar și în cea a părții de locuit. Pentru prima dată, aceasta nu se mai sprijină integral pe pivniță, ci pe o serie de încăperi care alcătuiesc parterul, grupate în jurul bolților pivniței, cu intrare directă din curte, creează un subasement puternic la ceea ce un italian ar fi putut numi „piano nobile”, etajul destinat locuirii și reprezentării, cel suficient de sus situat pentru a comunica direct cu amintitul „pod”, sprijinit la rândul său pe pile puternice de zidărie, ale căror urme au fost descoperite de către arheologi în perimetrul dintre palat și biserică⁸⁸. Simetria, pe două axe, a distribuirii spațiului interior al etajului a fost, de asemenea, remarcată. Lipsa boltirilor din aceste încăperi — bolțile vor fi realizate de abia în epoca lui Brâncoveanu, când, pentru a le susține, pereții încăperilor vor fi dublați — corespunde atât tradiției aulice locale, cât și noii mode îndrăgite de strălucitul „principe”. Inovațiile aduse în structura verticală a palatului vor fi valorificate în arhitectura Țării Românești, la Filipeștii de Târg ai postelnicului Constantin Cantacuzino și la palatele cantacuzinești și brâncovenești din succesiunea lui⁸⁹, dar și parțial din aceeași Strehaie a lui Matei Basarab⁹⁰. Pivnița, așa cum a fost concepută acum, dar îmbogățită cu un nou sistem de boltire — cupola multiplicată de 4 ori — va fi regăsită peste un secol la casele vechi de la Poțlogi⁹¹ — și apoi în toate construcțiile esențiale ale epocii brâncovenești ca un nucleu în jurul căruia se orânduiesc încăperile primului nivel⁹². Înnoirea adusă de tencuiala exterioară, care printr-un procedeu de imitare prin bicromie pietată căuta să sugereze prețiozitatea unor paramente nobile⁹³, va fi și ea preluată de veacul următor, sensibil la inovații și tinzând spre sinteze. Crearea ambianței prin „grădinile italienești”, introducerea ideii de „curiozități” prin organizarea unui parc cu animale sălbatice, aducerea apei potabile și amenajarea unei frumoase fântâni pe esplanada din fața palatului sunt tot atâtea dovezi ale unui gust nou, pe care interiorul de nimeni deseris al palatului trebuie să îl fi reflectat, din care sigur nu puteau lipsi mobilele și tablourile, de tipul aceluia portret al lui Ștefan cel Mare pe care un călător la curtea lui Alexandru II Mircea — și el se pare rafinat cunoscător de lucruri frumoase și amator de lux și de confort — îl vedea atârnat pe pereții iatacului său⁹⁴. În ideea unei reședințe personale se pare că a construit aceasta casa domnească din incinta mănăstirii Sf. Troiță, „din jos de București”, cea căzută pradă focului pus de Sinan pașa, după ce o fortificase cu cunoscuta palancă, tot de el distrusă în octombrie 1595⁹⁵, ca să refăcută — odată cu întregul ansamblu de nepotul întâiului ctitor, Radu Miheș, cu începerile din 1613⁹⁶.

⁸⁴ R. Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, București, 1987, vol. I, p. 30, cu fine remarci la adresa inițiativei ctitoricești a lui Petru Cercel și a noului orizont cultural în care intră, prin el, Țara Românească.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁶ T. Sinigalia, *Locul ansamblului de la Strehaia în arhitectura Țării Românești*, în SCIA. Seria Artă Plastică, tom. 35 (1988), p. 24–25.

⁸⁷ Despre arhitectura stanbuliotească din vremea marelui arhitect otoman Sinan, vezi G. Goodwin, *A History of the Ottoman Architecture*, Baltimore, 1971, cap. „Sinan”.

⁸⁸ E. Fruchter și Gh. Miheșcu, *Realizări tehnice în timpul domniei lui Petru Cercel*, în RMN. Muzeu, 1986, nr. 6, p. 69.

⁸⁹ T. Sinigalia, *Spațiu și decor în arhitectura brâncovenească*, referat prezentat în vederea susținerii tezei de doctorat.

⁹⁰ *Idem*, *Strehaia...*, p. 28, pornind de la rezultatele săpăturilor întreprinse de Voica Pușcașu, *Date noi cu privire*

la evoluția ansamblului de arhitectură medievală de la Strehaia, în BML, 1970, nr. 3, p. 30, fig. 5/p. 30.

⁹¹ Săpături arheologice nepublicate, întreprinse de Mariana Beldie. Planul general al ansamblului de la Poțlogi publicat în Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965, p. 148, fig. 100.

⁹² T. Sinigalia, *Spațiu și decor în arhitectura brâncovenească*, referat prezentat în vederea susținerii tezei de doctorat.

⁹³ R. Theodorescu, *loc. cit.* Descoperitorul acestui parament este arh. Cr. Moiseșcu (p. 51).

⁹⁴ Relatarea din 1574–1575 a lui Maciej Strykowski, în *Călători străini*, II, p. 454.

⁹⁵ În *Călători străini*, III, p. 606 — text care reprezintă încercarea lui Sinan pașa de a-și justifica pierderea Târgoviștei și retragerea de la București la Giurgiu.

⁹⁶ Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, în *Cronicari munteni*, vol. 2, București, 1984, p. 112.

Problema acestui „palat”, cum îl numesc unii cercetători⁹⁷, readuce discuția la una dintre premisele acestui studiu și anume prezența în cadrul ansamblurilor monastice — dintre care două, Dealu⁹⁸ și Mihai Vodă, flanchează ca doi piloni veacul însuși — a acelor construcții despre care afirmasem că, prin forme și destinație, ies din programul religios-monastic propriu-zis și se apropie mai mult de cel civil, deși amplasarea lor ar fi fost de natură să nege *ab initio* asemenea posibilități.

Urmărind șirul mănăstirilor muntene păstrate întregi, conservate sub formă de ruină ori numai consemnate în documente și în bibliografie, observăm că numărul celor în care găsim asemenea amenajări este foarte mare și că, în lipsa acestora, capitolul de arhitectură civilă al secolului XVI ar fi extrem de sărac.

O listă cronologică a acestora, întocmită sub rezerva descoperirii de noi asemenea „case” și în cadrul altor ansambluri de epocă ar putea fi revelatoare: Mănăstirea Dealu — 1499 — 1501, Radu cel Mare⁹⁹; Mănăstirea Argeș — 1512 — 1517, Neagoe Basarab¹⁰⁰; Mitropolia din Târgoviște — sfântă 1520, Radu Cel Mare?, Neagoe Basarab¹⁰¹; Mănăstirea Brâncoveni — faza I, primele două decenii sec. XVI, boierii Craiovești¹⁰²; Mănăstirea Vintilă Vodă / jud. Buzău — c. 1530, Vlad Vintilă Voievod¹⁰³; Mănăstirea Mislea / jud. Prahova — 1535 — 1537, Radu Paisie¹⁰⁴; Mănăstirea Gorgota / jud. Dâmbovița — 1554—1557, Pătrașcu cel Bun¹⁰⁵, refaceri mitropolitul Eftimie¹⁰⁶; Mănăstirea Sf. Troiță / București — 1568 — 1577, Alexandru II Mircea; completări 1589¹⁰⁷, Mihnea Turcitul¹⁰⁸; Mănăstirea Cozia / jud. Vâlcea, completări latura est, c. 1583, egumenul Amfilohie, Mihnea Turcitul¹⁰⁹; Mănăstirea Stelea / Târgoviște — faza I, c. 1580, Stelea spătarul¹¹⁰; Mănăstirea Bradu/jud. Buzău — faza I, c. 1580¹¹¹; Mănăstirea Comana / jud. Giurgiu — 1588, Șerban paharnic — viitorul domn Radu Șerban¹¹²; Mănăstirea Sf. Nicolae din deal „Mihai Vodă” — ante 1591, Mihai ban de Mehedinți¹¹³ — viitorul domn Mihai Viteazul. Sfârșitul secolului XV sau începutul celui următor i-ar putea aparține, de asemenea, pivnițele boltite de pe latura de est a incintei Mănăstirii Govora, atribuite fazei de refaceri a lui Radu cel Mare¹¹⁴.

Unele dintre aceste case sunt încă parțial funcționabile, fiind înglobate în clădiri ulterioare și sunt încă folosite. Trebuie remarcat de la bun început că nici una dintre aceste construcții nu se păstrează în forma sa originală și că, de fapt, ceea ce s-a păstrat sunt pivnițele, cele mai multe îngropate în decursul timpului în pământ și redat folosirii sau doar cercetării prin săpături arheologice și lucrări de restaurare sau numai de consolidare. Mult modificate sunt cele două pivnițe de pe laturile de est și de vest ale mănăstirii Dealu, deasupra cărora s-au ridicat clădiri moderne, refăcute în anii 50 ai veacului nostru¹¹⁵, cele de la Govora, practic neutilizate, dar funcționabile, cele de la Brâncoveni, înglobate în casa egumenească mărită de Matei Basarab și de Constantin Brâncoveanu¹¹⁶, cele de la Mislea, mănăstire acum afectată unui azil de bătrâni¹¹⁷, așa numitele „case domnești” de pe latura de est a incintei de la Cozia¹¹⁸, inclusiv

⁹⁷ P. I. Panalt, *Curtea Domnească...*, p. 9.

⁹⁸ În mod surprinzător, deși cunoscute de câteva decenii (v. nota următoare), aceste pivnițe nu au făcut obiectul unei lucrări de sinteză sau măcar al vreunui studiu de detaliu, altul decât comentariul arheologic al descoperitorilor.

⁹⁹ C. Bălan, *Mănăstirea Dealu*, București, 1965.

¹⁰⁰ Studiul cel mai complex privitor la ansamblul mănăstirii Argeșului aparține lui Pavel Chihaia, *Mănăstirea Argeșului (încercare de reconstituire)*, în vol. *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, p. 105—130.

¹⁰¹ C. Moisesescu, *Târgoviște...*, p. 178—190; P. Diaconescu și G. Mihăescu, *Complexul monumental al Mitropoliei din Târgoviște*, în *RMM. MIA*, 1988, nr. 2, p. 59—69, în care sunt publicate și rezultatele săpăturilor din zona fostului palat mitropolitan cu un plan al situației generale a complexului (pl. 1).

¹⁰² N. Stoicescu, *Bibliografia*, p. 98—100.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 424—425.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 431. O imagine cu pivnițele mănăstirii a fost publicată în V. Brătulescu, *Biserici din Prahova*, în *BCMI*, 1937, p. 71. Planul și o secțiune a pivnițelor au fost date de C. Hoinărescu, în *Căminul cantacuzine din Prahova — premisă fundamentală a arhitecturii brâncovenești*, în *RMM. MIA*, 1985, nr. 1, p. 55, fig. 3.

¹⁰⁵ C. Moisesescu, *Un vechi monument dâmbovițean necunoscut — biserica fostei mănăstiri Gorgota*, în *RMM. MIA*, 1975, nr. 1, p. 41—44.

¹⁰⁶ *DIR*, veac XVI, vol. III, doc. 314, p. 271.

¹⁰⁷ *Ibidem*, vol. VI, doc., p. 281—282.

¹⁰⁸ *Ibidem*, vol. V, p. 268—269 — Mihnea a luat pentru un an venitul cuvenit mănăstirii din oțele de la Ghiltoara și Telega pentru a face chilii în jurul mănăstirii.

¹⁰⁹ P. Chihaia, *Etape de construcție...* Cozia, p. 114—127.

¹¹⁰ C. Ionescu, *Complexul istoric și de arhitectură Stelea din zona centrală a municipiului Târgoviște*, în *RMM. MIA*, 1985, nr. 1, p. 30—52 — edificiile de secol XVI (Biserica — fundații scoase la lumină prin săpături arheologice, casa egumenească și turnul clopotniță), p. 45—47, fig. 17—23.

¹¹¹ C. Modoran și I. Chicideanu, *op. cit.*, loc. cit.

¹¹² Lia și Adrian Bătrâna, *op. cit.*, loc. cit.

¹¹³ Carte a patriarhului Ieremia II din Constantinopol din 1591, dată la care mănăstirea exista.

¹¹⁴ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 346—348.

¹¹⁵ Vezi fișă monument în arhiva DMSI.

¹¹⁶ T. Sinigalia, *Repertoriul arhitecturii din Țara Românească în secolul al XVII-lea*, în manuscris.

¹¹⁷ Vezi nota 104.

¹¹⁸ Vezi nota 109.

foișorul zis „al lui Mircea”¹¹⁹ în care este amenajată colecția mănăstirii; Comana — cu pivnițele integrate într-o construcție de mai multe ori refăcută¹²⁰, căreia în 1708 Șerban II Cantacuzino îi adăuga elegantul foișor¹²¹.

Toate celelalte se păstrează mai mult sau mai puțin ruinate, dar chiar și în această stare se dovedesc capabile să ofere importante informații relative la capitolul care ne interesează.

Aminteam mai sus lipsa din documentele interne a oricărei mențiuni posibil de pus în legătură cu o arhitectură boierească de zid, fie și numai sub lapidara formă a „casei de piatră” sau a „pivniței de piatră”. De abia câteva documente din primele decenii ale secolului al XVII-lea consemnează existența unor asemenea construcții¹²² și, fapt semnificativ, prezența lor anterioară cumpenei dintre veacuri.

La aceste construcții va fi făcut aluzie Sivori când relatează impactul exemplului princiar asupra mediului boieresc autohton, materializat prin ridicarea rapidă de case boierești în Târgoviște, case care au schimbat aspectul orașului, deja dispus spre o nouă prosperitate prin mutarea aici (exagerată desigur de vremelnicul locuitor) a tuturor negustorilor și meșteșugarilor din București¹²³.

Din nefericire, nu cunoaștem nici o casă bucureșteană sau târgovișteană din această perioadă și, cu câteva excepții, nici amplasamentul probabil al vreuneia¹²⁴. Pe urmele lui Ionescu-Gion, care vorbea de „casele bolovănite”, ale boierilor bucureșteni¹²⁵, C. C. Giurescu amintea „casele vistiernicului Dan, case solide de piatră, încăpătoare” care fuseseră bombardate cu tunul¹²⁶ de Mihai Viteazul în noiembrie 1594. Ele se aflau în zona în care, spre mijlocul veacului XII, aga Niță va ridica, în mahalaua care-i va purta numele, biserica Sf. Vineri¹²⁷. În zona apropiată fostei biserici, demolată împreună cu toate construcțiile din vecinătate în anii 1984—1986, pe partea nordică a Căii Călărăși, au fost dezvelite mai multe porțiuni masive de zidărie, printre care și o pivniță de cărămidă boltită semicilindrică, dar simpla observație și imposibilitatea unei degajări sistematice a zidurilor și a urmăririi unei stratigrafii cât de cât coerente nu au permis nici măcar o aproximare cronologică a vestigiilor, care, așa cum păreau, s-ar putea să fi datat din epoci diferite, dar mai curând din secolul al XVII-lea decât din cel anterior.

În ceea ce privește termenul de „bolovănite”, în care cercetătorii care ne-au precedat începând cu Ionescu-Gion¹²⁸ și terminând cu C. C. Giurescu¹²⁹ și Panait I. Panait¹³⁰, au văzut o construcție realizată din bolovani de piatră, ne-am pronunțat cu altă ocazie¹³¹, când am explicat sintagma ca desemnând nu piatră masivă pusă în operă, ci o îngrăditură de trunchiuri de copaci fixați foarte aproape unul de celălalt cu ajutorul unor orizontali, așa cum perfect o descria contemporanul folosirii lor în 1574, francezul Pierre Lescapier¹³² pentru împrejmuirea Curții Domnești din București, descoperită ca atare de arheologii bucureșteni¹³³. Termenul era încă folosit pentru a desemna o realitate chiar și în documentele secolului al XVIII-lea, unde de altfel se găsește și explicația sa¹³⁴, iar în mediul rural din Oltenia — sub forma de „bâlvani” — circula încă în prima jumătate a veacului nostru¹³⁵.

Revenind la informațiile furnizate de arheologie, abordarea — fie și parțială — a aspectului de care ne ocupăm ne este facilitată de investigațiile începute acum aproape 30 de ani și din nefericire necontinue sistematic atât în unele orașe, cât și în sate.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Vezi nota 112.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *DJR*, veac XVII, vol. II, doc. 92, p. 90: Maria fiica lui Staico postelnic din Bucov vinde lui Cristea mare spălar jumătate din casele din Târgoviște pentru 100 de galbeni. Din pricina valorii excepționale — comparativ cu restul prețurilor de vânzări contemporane, în Târgoviște inclusiv, între 120 și 500 de aspri — s-ar putea presupune că această casă era de zid. Poate tot de zid era și pivnița vândută de lane postelnicul din Slătioare, împreună cu un loc de casă, popei Tudoran din Târgoviște pentru 900 de aspri (*Ibidem*, vol. I, doc. 15, p. 15).

¹²³ În *Călători străini*, III, p. 12.

¹²⁴ N. Stoicescu, *Repertoriul*, p. 61, nota 1.

¹²⁵ C. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 502 și 672.

¹²⁶ C. C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, București 1982, p. 61.

¹²⁷ T. Sinigalia, *Observații privind structura urbană a Bucureștilor la sfârșitul secolului al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în *RMM. MIA*, 1987, nr. 2, p. 35 — Anexa 1; pentru biserică, vezi N. Stoicescu, *Repertoriul*, p. 302.

¹²⁸ C. Ionescu-Gion, *op. cit.*

¹²⁹ C. C. Giurescu, *op. cit. loc. cit.*

¹³⁰ P. I. Panait, *op. cit., loc. cit.*

¹³¹ T. Sinigalia, *Observații privind structura urbană...*, p. 30.

¹³² În *Călători străini*, II, p. 426.

¹³³ P. I. Panait, *Curtea Domnească...*, p. 8.

¹³⁴ G. Potra, *Documente privilegiate la istoria orașului București (1594—1821)*, București, 1961, doc. 195, p. 287. Explicația există și la Del Chiaro în versiunea publicată în *Călători străini*, VIII, p. 199.

¹³⁵ Informație comunicată de regretatul prof. Vasile Drăguș.

Cu siguranță, cel mai bine cunoscut și mai interesant monument din această categorie îl constituie casele de la Strehaia, datând din ceea ce ar putea fi prima etapă de funcționare a reședinței feudale de aici ¹³⁶. Cercetarea arheologică a pus în evidență planul în T al acestor case (pivnița și gârliciul, plus o fundație adosată acestuia deservind cu probabilitate scara de acces la parterul înălțat). Compartimentarea pivniței în două nave lungi, prin intermediul unor stâlpi, uniți prin arcade semicirculare, cărora în secolul XVII le-au fost adosate picioarele unor dublouri, indică, pentru prima fază de funcționare, un plafon de grinzi aparent sprijinite pe zidul — diafragmă ridicat deasupra arcadelor dintre stâlpi — așa cum bănuim că va fi fost acoperită pivnița casei domnești din București, atribuită lui Pătrașcu cel Bun ¹³⁷. În același timp, nu poate fi exclusă nici posibilitatea existenței unor bolți semicilindrice scunde, lipsite de dublouri, așa cum se întâlnesc în pivnițele de la mănăstirea Mislea ¹³⁸. Casa de la Strehaia a fost datată de descoperitorul ei, pe baza unei monede de tipul *Patrona Hungariae* din 1550, *ante* acest an și atribuită *grosso modo* inițiativei constructive a celor 4 frați Craiovești ¹³⁹. Reinterpretând actele de proprietate relative la Strehaia, datele obținute de arheologi, ca și aspectele, puține ce e drept, ce țin de domeniul arhitecturii, am încercat să atribuim construirea casei lui Șerban din Izvorani, soțul Marici, fiica lui Radu Craiovescu care a primit ca zestre proprietatea. Șerban a ocupat importante dregătorii, unuia din intervalele când a ocupat funcții de mare prestigiu (mare vornic 1530—1531, 1534—1535; mare ban 1535—1539) ¹⁴⁰ putând să îi fie circumscrisă data înălțării edificiului ¹⁴¹.

Legat tot de vechiul domeniu al Craioveștilor și de posesiunile descendenților lor de pe la mijlocul și din cea de a doua jumătate a secolului XVI, se ridică problema vechilor case din satul Coiani (actualul sat Mironaști, comuna Gostinari, județul Giurgiu), intrate, ca și Strehaia, în stăpânirea viitorului domn Radu Șerban ¹⁴². Știind că în 1542 martie 20 Radu Paisie emitea un document din Coiani ¹⁴³ și că la puțină vreme după această dată bunica lui Radu Șerban, Anca, începe să fie particularizată în acte de proprietate cu cognomenul „din Coiani” ¹⁴⁴, s-a presupus, cu îndreptățire, cred, că în sat vor fi existat case boierești mai importante, cu probabilitate, de zid ¹⁴⁵. Cercetările arheologice din 1988 nu au putut stabili însă cu exactitate care porțiuni din ruinele păstrate încă aparțin secolului XVI ¹⁴⁶.

O situație mai specială din punct de vedere al datării și al atribuirii este pivnița rămasă de la fostele case boierești din Mărgineni, jud. Prahova. Satul se afla, împreună cu Filipeștii, în proprietatea strămoșilor boierilor Drăghici spătar și Udriște mare vistier al lui Radu Paisie încă de la sfârșitul secolului al XV-lea ¹⁴⁷. Satul rămâne ca atare în proprietatea descendenților lor, la începutul secolului al XVII-lea aparținând Elenei, soția lui Radu Șerban, de la care — după recuperarea averilor familiei la reîntoarcerea în țară din pibegia austriacă — trece, ca zestre, fiicei lor Elina, viitoarea soție a postelnicului Constantin Cantacuzino ¹⁴⁸. În diata acesteia din 1681, Elina numește această proprietate „scaunul casei mărgineni” ¹⁴⁹ — știut fiind că strămoșii săi s-au numit „boieri de Mărgineni” ¹⁵⁰ — și lasă „locuința caselor de la Mărgineni”, despre care nu afirmă că ar fi ridicat-o răposatul ei soț postelnicul — celor 4 fii mai mici Constantin, Mihai, Matei și Gheorghe (Iordache) ¹⁵¹.

Pivnița, așa cum arată astăzi, formată dintr-o singură încăpere dreptunghiulară, adâncită la circa 3 m în pământ și ridicată deasupra acestuia cam cu tot atât, este acoperită cu o boltă semicilindrică cu dublouri, ale căror picioare nu coboară până la nivelul fundațiilor. Tehnica de lucru, detaliile constructive și planimetrice ca și importanța pe care o avea la sfârșitul veacului XVI bunicul

¹³⁶ Voica Maria Pușcașu, *op. cit.*, p. 29—31; T. Sinigalia, *Strehaia...*, p. 21—25.

¹³⁷ Vezi p. 16.

¹³⁸ C. Hoinărescu, *op. cit.*, fig. 3; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁹ V. M. Pușcașu, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁰ N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova (sec. XIV—XVII)*, București, 1971, p. 19; Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, tabel genealogic.

¹⁴¹ T. Sinigalia, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴² *DIR*, veac XVI, vol. V, doc. 420, p. 404.

¹⁴³ *DIR*, veac XVI, vol. II, doc. 288, p. 286—287.

¹⁴⁴ C. Rezachievici, *Domeniul lui Radu Șerban*, în *Studii. RdI* 1970, nr. 3, p. 470; cf. și *DIR*, veac XVI, vol. II și III *passim*.

¹⁴⁵ N. Stoicescu, *Bibliografia*, p. 259, nota 176; Gh. I. Cantacuzino și Gh. Sion, *Ruinele curții feudale de la Coiani-Mironaști (județul Giurgiu)*, în *BCM I* (sn) an I, 1990, nr. 1—2, p. 69.

¹⁴⁶ Gh. I. Cantacuzino și Gh. Sion, *loc. cit.*

¹⁴⁷ *DIR*, veac XVI, vol. II, doc. 271, p. 271—272, din 1540 oct. 15.

¹⁴⁸ C. Rezachievici, *op. cit.*

¹⁴⁹ N. Iorga, *Documentele privitoare la familia Cantacuzino*, București, 1902, p. 161.

¹⁵⁰ N. Stoicescu, *Dicționar...*, Udriște din Mărgineni, p. 20 — în sfatul lui Laiotă Basarab; Drăghici din Mărgineni, p. 56—57, mare spătar 1530—1535, mare ban 1545; Udriște din Mărgineni, p. 101—102, mare vistiernic 1534—1545.

¹⁵¹ N. Iorga, *loc. cit.*

Elinei ocupând funcția de ban ¹⁵² mă fac să cred că acestuia ar trebui să i se atribuie casele — inclusiv pivnița în discuție — în prima formă de existență a lor. Înrudirea tipologică cu marea pivniță de la Mihai Vodă și lipsa oricărei alte informații explicite care să permită atribuirea lor unei colaborări a postelnicului cu ginerele său Pană Filipescu exclud datarea lor în 1646 ¹⁵³. De altfel, acesta este anul refacerilor la mănăstirea Mărgineni (actualmente în jud. Dâmbovița), confuzia prilejuită de identitatea de nume fiind extrem de frecventă ¹⁵⁴. De asemenea, mi se pare cu totul imposibil de a atribui acestei ipotetice case din 1646 piesele sculptate în piatră, descoperite în preajma ei de Al. Zagoritz încă înainte de primul război mondial și publicate ulterior în *B.C.M.I.* ¹⁵⁵. Ele sunt de certă factură brâncovenească și se datorese modernizărilor aduse caselor de spătarul Mihai Cantacuzino, care locuia din timp în timp aici ¹⁵⁶.



Este acum momentul să ridicăm o întrebare crucială: care ar putea fi rolul comanditarului în acest proces complex de statornicire a unui adevărat program civil în arhitectura de zidărie? Care este punctul nodal în care gândirea lui, gustul, preferințele, necesitățile obiective ale locuirii și reprezentării se întâlnesc cu gândirea și disponibilitățile meșterului constructor, șefului unui șantier care, evident, propune soluții, acceptă sau respinge sugestii, aduce argumentul meseriei în sprijinul sau în respingerea rezolvărilor propuse. Nici un document, nici o relatare, nimic nu este în măsură să ne lămurească. Poate că extrapolări ale unor situații întâlnite în alte domenii să fie în măsură a ne oferi o sugestie în acest sens. Cunoscutul episod al respingerii de către Neagoe Basarab a unei piese de argintărie pe care o comandase sibienilor, sub motiv că nu corespunde exigențelor sale estetice și că un meșter localnic muntean ar fi putut-o realiza mai bine ¹⁵⁷, ar putea fi edificator.

Urmărind situația socială a ctitorilor — domnitori, mari boieri, boieri de rang secund, mai rar prelați — pentru întreg veacul și pentru toate categoriile de edificii — este evident că ne aflăm în prezența unor persoane cărora — chiar dacă în grade diferite — li se poate atribui un anumit nivel de instrucție și cultură, iar pentru unii cel puțin și o anumită experiență vizuală remarcabilă. Lucrul s-a încercat a fi demonstrat pentru Neagoe Basarab ¹⁵⁸, dar poate fi presupus și pentru Radu cel Mare, fiind greu de crezut că a sa ctitorie excepțională de la Dealu nu a avut printre punctele de pornire în alegerea soluțiilor și detaliilor contacte proprii cu monumente sud-est europene remarcabile, care să-i fi oferit sugestii. În ceea ce privește pe domnitorii din cea de a doua jumătate a veacului, lucrurile sunt și mai clare: nu doar că au călătorit în lume, dar au și stat vreme îndelungată la Istanbul sau în insulele grecești, s-au înrudit — precum Alexandru II Mircea cu familii levantine — au cutureierat Europa de apus ca Petru Cercel și pe cea de sud ca Mihai Viteazul. Pentru foarte mulți dintre boieri lucrurile sunt și mai clare: orizontul lor spiritual nu avea decât de câștigat din soliile la turci sau în Transilvania, ori chiar din deselexilări temporare voite sau impuse, în aceleași regiuni — unde, evident, nu bogăția interioară și admirația operelor de arhitectură constituia principala ocupație — dar unde contactul cu mai mult sau mai puțin „moderne” creații la acea vreme putea pecetlui un gust sau trezi un interes.

Un fapt demn de remarcat în această perioadă în care nu întâlnim acte de ctitorie colectivă decât cel mult în interiorul aceleiași familii (soț-soție/copii, frați) și nici o construcție atribuită unei categorii sociale ca grup (corporație, obște călugărească) este sensul apartenenței la un „neam”, la un lanț de ascendenți și chiar de descendenți față de care ai o datorie sacră de împlinit. În acest sens, ctitoria se moștenește, obligația față de ea se permanentizează timp de generații, ca și drepturile ce decurg din îndeplinirea obligațiilor.

¹⁵² N. Stoicescu, *Dicționar...*, p. 102.

¹⁵³ C. Hoinărescu, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁴ N. Stoicescu, *Bibliografia...*, p. 419 — care dă o bibliografie unică pentru două obiective: mănăstirea Mărgineni — aflată acum în jud. Dâmbovița și casele din Mărginenii de Jos — sat din jud. Prahova, com. Filipeștii de Târg.

¹⁵⁵ Al. Zagoritz, *Biserica și casa de la Mărgineni*, în *BCMI*, 1926, p. 108—119. În momentul cercetării, casa pare să fi avut și un gârlici și o pivniță mică.

¹⁵⁶ N. Stoicescu, *Dicționar...*, p. 140—142. Autorul menționează că mai era numit și „Mărgineanu” (Documente BAR, CCCLVII/146 din 1684 apr. 30).

¹⁵⁷ Hurmuzachi, *Documente*, XV/1, p. 232.

¹⁵⁸ V. Drăguț, *L'architecture dans les pays roumains au XVI^e siècle dans la perspective des relations avec le monde ottoman*, în *RRHA, Série Beaux-Arts*, tom XXIII, 1986, p. 13—14, deși discutabilă, ipoteza merită verificată până la confirmarea sau infirmarea ei.

Dincolo de aceste trăsături valabile pentru toți donatorii veacului XVI, se întâlnește în documente o anume poziție a domniei, decurgând firesc din ceea ce se consideră a fi o obligație față de antecesorii în scaunul domnesc — „domnii vechi și bătrâni” sau numai părinții și bunicii, implicând condiția stăpânirii de țară prin voință divină și de apartenență la aceasta a tot ceea ce este bun construit cu implicație spirituală — mănăstire sau biserică — sau cu conotații simbolic-politice, ca o cetate de scaun. Secolul care începea cu dărâmarea cu „tunurile” a ctitoriei¹⁵⁹ unor boieri considerați rebeli nu va mai reedita niciodată o atare situație, ei dimpotrivă, Argeșul lui Neagoe — rămas fără urmași direcți în scaun — se bucură și de atenția altor domni, fără a mai vorbi de Mitropolie și de Episcopii considerate adevărate instituții ale statului¹⁶⁰.

Din nefericire, nu știm nimic despre meșterii propriu-ziși care au executat lucrările. Nici ispravnicii nu apar pomeniți în pisanii sau documente (ca în secolele următoare), singurul caz cunoscut fiind cel al egumenului Spiridon de la Dealu, însărcinat de mitropolitul Eftimie să restaureze clădirile distruse ale mănăstirii Gorgota¹⁶¹. Această mențiune a ispravnicului, personaj fără îndoială frecvent și absolut necesar pe un mare șantier domnesc, indică de fapt rosturile sale: supravegherea bunului mers al șantierului, facilitarea aprovizionării cu materiale și găsirea meșterilor, plățile și verificarea calității lucrărilor. Dar firesc pe șantiere de anvergura celor ale marilor mănăstiri, cu biserici pretențioase, locuințe ample și complexe ca rezolvare spațială, sau ca cele ale palatelor, vor fi existat adevărații specialiști în realizarea fiecărei soluții practice de detaliu, pornind de la o gândire unitară de ansamblu evident prestabilită. Operele păstrate, dovezi ale rezultatului acestei gândiri, nu lasă nici un dubiu în această privință, iar perpetuarea unor procedee, reluarea creatoare a unor detalii, raportarea la certe modele indică cel puțin pentru unele șantiere prezența a ceea ce aflăm din inscripția pictată a bisericii bolniței de la Cozia: un protomaistor (deci primul între meșteri) Maxim, care, prin penelul lui David și Radoslav, are curajul să își semneze opera¹⁶². Legenda lui Manole nu duce nici ea spre altceva, fapt pe deplin demonstrat de strălucita pledoarie a lui Mircea Eliade¹⁶³.

O informație de pe la începutul secolului, edificatoare pentru relațiile lui Neagoe Basarab cu sibienii — de altă calitate, se pare, decât cele amintite mai sus — cărora le solicita meșteri pentru o construcție, ca și descoperirea, încă în 1920, în preajma casei domnești de pe latura de nord a Curții de la Argeș a unei serii de pietre cioplite cu profile redevabile unui gotic târziu tinzând spre o renaștere incipientă¹⁶⁴, dau măsura pentru interesul comandatarilor în a ține pasul cu o anume modă și în același timp pentru posibilitățile de a suplini lipsurile de mână de lucru specializată în a realiza asemenea deziderate pe propriul teritoriu.

Pentru construcțiile ulterioare încă nu avem știri similare. Nici măcar genovezul Franco Sivori, cel care ne oferă date despre palatul nou al stăpânului său Petru Cercel de la Târgoviște nu menționează nimic despre stilul acestuia. Doar despre grădini amintește că erau „italienești”; deci am putea presupune că a fost chemat un grădinar din peninsula să le amenajeze și să le îngrijească. Informația cea mai importantă privește însă mâna de lucru: „S-a făcut totul cu atâta grabă, că părea o minune. În mai puțin de 6 luni totul era dus la desăvârșire, lucrând mai bine de 1000 de oameni neincetat”¹⁶⁵. Având în vedere că informația se referă la tot ceea ce anterior am numit „ansamblu” ridicat din inițiativa lui Petru Cercel la Târgoviște, înțelegem că forța de muncă era realmente importantă și că cel puțin în parte era calificată. Numărul mare de muncitori nu putea proveni decât dintre localnicii mai mult sau mai puțin instruiți deja pe alte șantiere, chiar dacă un specialist în aducțiunea apei potabile de la mari distanțe sau un conducător al întregii lucrări puteau

¹⁵⁹ Hurmuzaki, *op. cit.*, XV/1, p. 291; Radu Popescu, *Istoriile...*, p. 35.

¹⁶⁰ *DIR*, veac XVI, vol. III, doc. de la Pătrașcu cel Bun pentru înființarea unei slobozii în beneficiul Episcopiei Buzăului. De asemenea, mi se pare semnificativ un document dat de Alexandru II Mircea pentru nou-zidita sa mănăstire Sf. Toiță, în care spune că „am socotit cu râvnă din tinerețea domniei mele și am zidit această sfântă și dumnezeiască mitropolie (subl. T. S.) cu toată osârdia”. Actul este din 1577 iunie 15 și indică intenția clară a domnului de a muta Mitropolia de la Târgoviște la București; moartea probabil nu i-a mai permis să-și realizeze intenția (*DIR*, veac XVI, vol. IV, p. 281). Formula este reluată, cu referire tot la inten-

ția paternă, în câteva documente de la Mihnea Turcitul (*ibidem*, p. 470 și vol. V, p. 32). Dar nici Mihnea nu izbuteste să realizeze schimbarea.

¹⁶¹ V. supra, nota 105.

¹⁶² Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XVI-lea*, București, 1978, p. 16—17.

¹⁶³ Mircea Eliade, *Maître Manole et le monastère d'Argeș*, în vol. *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, p. 162—185.

¹⁶⁴ P. Chihaiia, *Contribuții la studiul etapelor de construcție ale caselor domnești din Curtea de Argeș*, în vol. *Din cetățile...* p. 86—90.

¹⁶⁵ În *Călători străini*, III, p. 8.

fi aduși din alte părți. Dar nu un străin mi se pare a fi cioplitorul ancadramentelor portalurilor bisericii și nici cel care va fi executat tencuiala cu „simili” de pe fațadele palatului — chiar dacă modelul sau ideea ar fi fost alogenă, căci îndelungata experiență a tencuielilor murale destinate să primească fresce de foarte bună calitate îi familiarizaseră de mult pe munteni cu aceasta.

Încercarea lui Emil Lăzărescu de a analiza dintr-un unghi nou biserica fostei mănăstiri Călușu — perfectă demonstrație științifică, chiar dacă încă discutabilă sub raportul concluziei stricte a datării și atribuirii — oferă însă câteva ipoteze interesante cu privire la modul de lucru al meșterului și la negarea empirismului¹⁶⁶, căruia mulți sunt încă dispuși să îi acorde credit deplin când este vorba de vechile noastre monumente.

Revenind la raportul comanditar-etitoric, sunt de remarcat câteva elemente care, în faza actuală a cercetărilor și a posibilităților de informare permit formularea unor încheieri preliminare, care nu își propun să unifice fenomenul constructiv civil muntean, netezind eventualele neregularități și asperități ce ar putea ieși din cadrele prestabilite ale unei grile cu migală construite de antecesorii și care a funcționat până la un punct în lucrările anterioare¹⁶⁷.

Unitatea există, dar ea este de alt tip și ea a putut reieși, în parte, și din cele spuse până acum.

Cercetând toate monumentele pasibile de a alcătui un capitol de arhitectură civilă munteană din secolul al XVI-lea, abordându-le din unghiuri diferite, uneori numai din necesități de metodă, alteori pentru confruntarea opiniilor, am constatat că funcționează, indiferent de comanditar și de destinație o anumită unitate tipologică, cu variante mai mult sau mai precis definite — nu prin program, aulic sau monahal civil — ci prin înseși soluțiile adoptate care fac, în ciuda aparentei asemănări a numeroase edificii, diferențele să fie notabile, rezultând din funcționarea unor factori diferiți: opțiune expresă a comanditarului, moment politic sau cultural, împrejurări, posibilități materiale incluzând și posibilitatea aportului meșterilor străini, factori de modă, pătrunderea germe- nilor unei noi mentalități posibil purtătoare de stil.

Un anumit spirit de ordine, o nouă înclinare spre simetrie și departajare funcțională a spațiilor pivnițelor prin renunțarea, în marile construcții, la mai mult de două nave paralele și prin crearea unei pivnițe mici, separată de cea principală prin o încăpere prelungind gârliciul, acum amplasat spre mijlocul clădirii, decroșul lui și al foisorului de deasupra modificând raporturile volumetrice ale ansamblului apar încă din timpul lui Alexandru II Mircea la casele sale din incinta mănăstirii Sf. Troiță¹⁶⁸.

În același sens, momentul următor, care duce și mai departe căutările de spațiu liber și de îndrăznețe boltiri aruncate peste o încăpere largă de 7 m și lungă de aproape 16 m, necompartimentată prin vreun punct de spijin intermediar¹⁶⁹, a impus pivnițele de la Mihai Vodă ca pe unul dintre cele mai remarcabile monumente ale genului, din păcate, pentru totdeauna pierdute, prin iresponsabila lor dărâmare în 1986. Deja amintita soluție similară, adoptată pentru pivnița mare a caselor de la Mărgineni¹⁷⁰ și reluarea ei, ca principiu, dar cu mai multă îndrăzneală prin ridicarea săgeții bolții întărite de dublouri la un număr însemnat de construcții din jurul anului 1640 ne determină să considerăm casa egumenească de la Mihai Vodă, sporadic folosită mai târziu, în vremuri grele, și ca locuință domnească¹⁷¹, un veritabil prototip pentru arhitectura civilă a veacului următor.

Marcată de nuanțe dar unitară totuși din punct de vedere al comenzii sociale, tributară încă unei concepții prevalent medievale, în care Petru Cercel aduce suflul înnoitor al unui program și al unui orizont de Renaștere — fără a ocoli însă fundația religioasă semnificativă, văzută într-un spirit și într-o formă nouă, vădite în sprijinirea românilor brașoveni întru realizarea celei

¹⁶⁶ E. Lăzărescu, *Despre biserica fostei mănăstiri Călușu și locul ei în evoluția arhitecturii religioase din Țara Românească*, în *PVAR*, I, București, 1970, p. 325—350.

¹⁶⁷ N. Ghika-Budești, v. supra nota 7; Gr. Ionescu, v. supra nota 6; V. Drăguț, v. supra nota 6; C. Nicolescu, v. supra nota 11; ea a funcționat în mare măsură și la elaborarea capitolului *Arhitectura în Țara Românească în secolul al XVI-lea* din tratatul *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1970.

¹⁶⁸ I. Ionașcu — Vlad Zirra, *Mănăstirea Radu Vodă și biserica Bucur*, în volumul *Bucureștii de odinioară în lumina*

săpăturilor arheologice, București, 1959, fig. 12, pl. XLVI—XLIX.

¹⁶⁹ *Ibidem*; cercetări personale în 1986, înainte de demolare.

¹⁷⁰ Vezi supra, pag. 19—20.

¹⁷¹ G. Potra, *Documente privitoare la istoria orașului București (1634—1800)*, București, 1982, doc. 138, p. 171 — din 1741 martie 16, dat de Constantin Mavrocordat prin care cere călugărilor de la mănăstirea Mihai Vodă să „ia în stăpânire biserica Albă din mahalaua Bisericii Albe... să fie egumenului și călugărilor vatra dă ședere la dânsa „în vreme ce iaste domnia șezătoare la mănăstire” (subl. T.S.).

mai mari biserici de zid, de până la acea dată, din spațiul intracarpatic, terminată prin efortul moldoveanului Aron Vodă¹⁷² — arhitectura civilă a secolului al XVI-lea muntenesc a existat și continuă să dăinuie, chiar dacă de cele mai multe ori ruinată, constituind — așa cum am încercat să demonstrăm — nu doar un capitol de sine stătător de istorie, dar și deschiderile pentru veacul următor.

LE PROGRAMME CIVIL ET LE RÔLE DU COMMANDITAIRE DANS L'ARCHITECTURE DE LA VALACHIE AU XVI^{ème} SIÈCLE

RÉSUMÉ

L'étude se propose de traiter au point de vue théorique une question qui n'a pas fait l'objet de la recherche jusqu'à présent : le programme civil dans l'architecture de la Valachie au XVI^{ème} siècle. En partant de la bibliographie et des sources documentaires, on constate qu'il y a un manque de concordance entre le commentaire de faits architecturaux et artistiques dû aux savants roumains et les informations historiques qui permettent d'entrevoir — à travers des documents — une richesse de la demande dans le domaine de l'architecture résidentielle, soit dans les villes, soit sur les propriétés privées des villages.

A l'exception de quelques maisons princières, elles aussi conservées en état de ruines, on n'a pas retrouvé sur le terrain, ni les manoirs ni les maisons en briques appartenant aux boyards. Ce qui s'est conservé est une partie importante de ce type de programme, bâtie dans les ensembles monastiques, soit comme maisons gardées à la disposition du prince et de sa famille, ou, plus rarement, à un commanditaire provenant de la classe des dignitaires, soit comme maison de l'abbé. Par analogie avec la situation des siècles suivants, on peut considérer ces maisons, faisant partie d'un programme mi-religieux — mi-laïque, comme des précieux témoignages capables à restituer une image de l'architecture civile de l'époque.

En analysant au point de vue constructif ce qui est resté, l'étude avance quelques hypothèses nouvelles concernant la datation de quelques-unes d'entre elles, et, aussi, leur rôle de modèle — véritables têtes de série pour l'architecture civile du XVII^{ème} siècle.

¹⁷² Săpăturile arheologice din anii 1969—1975 au confirmat cele cuprinse în pisania slavonă din 1594—1595 ca și relatările din „cronica” lui Radu Tempea (1742), stabilind cu exactitate etapa de construcții Petru Cercel — Aron Vodă,

Cf. Luminița Munteanu și Mariana Beldie Dumitrache, *Rezultatele cercetărilor arheologice la biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului — etapa 1975*, în *RMM.MIA*, 1976, nr. 1, p. 52—56.

ICONOGRAFIA TEMEI DEISIS ÎN PICTURA PE LEMN DIN MOLDOVA SECOLULUI XVI

de MARINA ILEANA SABADOS

Compoziția Deisis — reprezentând pe Iisus Hristos, flancat simetric de Maica Domnului și de sf. Ioan Botezătorul, ca intercesori ¹ — este una dintre cele mai vechi și mai des ilustrate creații ale iconografiei bizantine. Literatura de specialitate i-a acordat o atenție specială ², căci tema Deisis — ilustrată în cele mai variate genuri artistice, de la pictura murală, icoane, miniaturi, și până la arta minoră (fildesuri, indeosebi) și chiar texte literare bizantine — a avut un „rol-cheie” în contextul unor programe iconografice, cum au fost, spre exemplu, cel al absidei altarului, în arta bizantină de dinainte de sec. X ³, sau cel al tâmplei, așa cum îl găsim în comentariile episcopului Simeon din Tesalonie, de la începutul sec. XV ⁴.

Cele două direcții de studiu al scenei Deisis au fost deschise, pe de o parte, de Kirpičnikov, cel care a introdus în istoriografia de artă a sec. XIX termenul Deisis — referindu-se la friza apostolilor din tâmplă — și care a evidențiat calitatea de *intercesori* a Maicii Domnului și sf. Ioan Botezătorul, a apostolilor și altor sfinți, iar, pe de altă parte, de A. Baumstark, cel care a relevat calitatea de „*martori ai Harismei*”, atribuită Fecioarei și Înaintemergătorului ⁵.

Linia indicată de Kirpičnikov a încorsetat studiul iconologic și l-a adus într-un impas atunci când Louis Bréhier aprecia că „La Déisis n'est que le groupe central du Jugement, montrant l'intercession pour les hommes de la Panaghia et du Prodrôme” ⁶. Desigur, nu se poate nega această

¹ Th. von Bogyay, *Deësis*, in *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Band I, Stuttgart, 1966, col. 1178. Aceasta, însă, nu este unica formulă compozițională de ilustrare a temei, aceeași semnificație putând fi atribuită și imaginilor care înfățișează pe Maica Domnului și pe arhanghelul Mihail, îndreptați în rugăciune spre Mântuitor (text bizantin, sec. XI: „ἐν τῷ τόπῳ, ἐν ᾧ ἡ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ. δεῖται εἶσιν εὐχόμενος εἰς δέησιν πρὸς τὸν σωτῆρα τεινόμενοι...” — *Viața lui Lazăr Galesiotul*, apud Anthony Cutler, *Under the Sign of the Deësis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, in *DOP*, 1987, p. 147. Autorul articolului traduce fragmentul de text reproduș mai sus, adăugându-i o nuanță subiectivă: „... in the place in which there are holy images of the Theotokos and of the archangel Michael stretching out [their arms] in supplication to the Saviour...” — subl. mea; traducerea pe care o propun, și pe care o datorez, cu gratitudine, d-lui prof. Mihai Caratașu, se păstrează în litera textului: „... in locul unde se află imaginile Născătoare de Dumnezeu și arhanghelului Mihail îndreptați/întinzând/ în rugăciune către Mântuitor...” — subl. mea), pe Iisus Hristos între Maica Domnului și un alt sfânt (în Rusia, spre exemplu, Înainte mergătorul este înlocuit uneori de sf. Nicolae; vezi Th. von Bogyay, *op. cit.*, col. 1178. De asemenea, într-o icoană *Deisis* de la Galeria Tretyakov din Moscova, datând de la sfârșitul sec. XIV și fiind atribuită școlii sârbești, sf. Ioan Botezătorul este înlocuit cu sf. Ioan Evanghelistul; cf. V. I. Antonova și N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoi žnopis*, tom 1, Moscova, 1963, cat.

nr. 338), ori pe Hristos flancat de sf. Ioan Botezătorul și un alt sfânt ce o înlocuiește pe Fecioară (Dreptul Simeon cu Pruncul în brațe, volet ce aparținut, probabil, unui triptic, școală moscovită, prima jumătate a sec. XV; vezi V. I. Antonova și N. E. Mneva, *op. cit.*, cat. nr. 251).

² Principalele studii referitoare la scena Deisis, cuprinzând și alte referințe bibliografice, sunt: Th. von Bogyay, *op. cit.*, col. 1178—1186; idem, *Deësis und Eschatologie*, in *Polychordia, Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, 11, Amsterdam, 1967, p. 59—72; idem, *Deësis in Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I Band, Wien, 1969, p. 494; Doula Mouriki, *A Deësis Icon in the Art Museum*, in *Record of the Art Museum — Princeton University*, volume XXVII, Number 1, 1968, p. 14—28; Christopher Walter, *Two Notes on the Deësis*, in *REB*, tome XXVI, 1968, p. 311—366; idem, *Further Notes on the Deësis*, in *REB*, XXVIII, 1970, p. 161—187; idem, *Bulletin on the Deësis and the Paraclesis*, in *REB*, tom 38 (1980), p. 261—269; Anthony Cutler, *op. cit.*, p. 145—154.

³ Ch. Walter, *Bulletin...*, p. 268.

⁴ J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, tom CLV, 1866, col. 345. Se va reveni asupra acestor comentarii în momentul prezentării icoanelor împărătești și a frizei Marca Deisis ale iconostaselor moldovenesti. Ch. Walter, *The Origins of the Iconostasis*, in *Eastern Churches Review*, tom III, Oxford, 1971, p. 261.

⁵ Th. von Bogyay, *Deësis in Reallexikon...*, col. 1180.

⁶ Louis Bréhier, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, in *AA*, 1930, fasc. 4, p. 1.

semnificație însușită de conținutul imaginii, dar ea nu constituie sensul originar al temei iconografice, care — așa cum demonstrează Christopher Walter ⁷ — investește pe Maica Domnului și pe sf. Ioan Botezătorul cu însușirea de martori ai divinității lui Iisus, Fecioara fiind „instrumentul” Întrupării, iar sf. Ioan anunțând venirea Fiului lui Dumnezeu ⁸, calitate ce se răsfrânge în continuare și asupra profeților, apostolilor, martirilor, asupra tuturor celor care, în maniera proprie, certificaseră Harisma ⁹. În acest caz, rolul lui Iisus este acela de Suprem Conducător al Universului, al lumii îngerești și al celei terestre.

În ceea ce privește terminologia consacrată de Kirpičnikov, Ch. Walter consideră că, în epoca bizantină, sensul atribuit de istoricul rus denumirii Deisis nu poate fi asociat cu imaginea decât atunci când se reprezintă o donație și se amintește numele donatorului ¹⁰, situație infirmată de A. Cutler prin exemplul textului bizantin din sec. XI ¹¹. După sinodul ecumenic din 843, care a repus în vigoare hotărârile Conciliului de la Niceea din 787, rolul de intercesori al sfinților este statuat în acte, ceea ce determină transferul accentului de la calitatea de martor a Fecioarei, a sf. Ioan și a celorlalți sfinți, la calitatea de intercesor, ajungându-se spre sfârșitul sec. XI la stabilirea compoziției iconografice în care Iisus este reprezentat ca Suprem Judecător, în timp ce Maica Domnului și Înaintemergătorul devin „avocați ai omenirii” ¹².

Cu siguranță că cele două linii majore de interpretare a temei Deisis au conviețuit de la un moment dat și nu se poate afirma că o semnificație a înlocuit-o, anulând-o, pe cealaltă în mentalitatea artistică medievală. Cazurile atipice de ilustrare — care nu sunt rare — pot fi descifrate și controlate prin texte care „explică” variațiile respective ¹³.

Pictura pe lemn din Moldova secolului XVI, care preia în forme necorupte modelele bizantine din perioada Renașterii paleologe, a ilustrat cu precădere tipul consacrat al temei Deisis, atât în varianta simplă — Iisus Hristos între Maica Domnului și sf. Ioan Botezătorul —, cât și în cea complexă, cunoscută indeobște sub denumirea Marea Deisis (friza mediană a arhitravei iconostasului). Trebuie spus că funcționalitatea pieselor a contribuit în bună măsură la alegerea variantelor de reprezentare.

Varianta simplă a fost aplicată, în general, icoanelor de proschineză și, posibil, de procesiune ¹⁴, precum și celor de devoțiune particulară ¹⁵.

Portretul monumental, bust, al lui Iisus, reprezentat frontal, drapat antic, bunecuvântând și ținând în mâna stângă Evanghelia închisă, are ca model icoane grecești sau sârbești (de la Ohrid) din sec. XIV. În dreptul umerilor lui Iisus, sunt înfățișate busturile miniaturale ale Maicii Domnului și sf. Ioan Botezătorul, orientate spre Hristos. Este cazul icoanelor de la mănăstirea Văratec (de devoțiune particulară, fig. 1) și de la mănăstirea *Sfinții Apostoli* din Huși, provenind din satul Coșești, județul Vaslui (de proschineză/procesiune, fig. 3) ¹⁶, dar și al icoanei împărătești aflate azi

⁷ Demonstrația se desfășoară în toate studiile lui Ch. Walter, menționate supra, nota 2.

⁸ Prezența Maicii Domnului și a Înaintemergătorului în proximitatea lui Iisus, deci în fruntea ierarhiei cerești, mai poate primi încă două motivații: prima se referă la asimilarea celor două persoane sfinte, lumii îngerilor (pentru Fecioară — imnul „Cuvine-se cu-adevărat”, iar pentru sf. Ioan — Maiei, 11, 10. Cf. Ernst Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, in *JWCI*, V, 1942, p. 71), iar cea de-a doua îi recomandă ca reprezentanți ai Legii celei Vechi și celei Noi, cărora Întruparea Cuvântului lui Dumnezeu le-a conferit continuitate și finalitate (*Ibidem*, cf. Doula Mouriki, *op. cit.*, p. 16).

⁹ Ch. Walter, *Two Notes*..., p. 327.

¹⁰ *Ibidem*, p. 317. Cel mai celebru exemplu, în acest sens, este mozaicul din timpanul ușii de trecere din nartex în naos a bisericii *Sfânta Sofia* din Constantinopol (vezi C. Osieczkowska, *La mosaïque de la porte-royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints*, in *Byz*, tome IX (1934), fasc. 1, p. 41 — 83).

¹¹ Vezi supra nota 1.

¹² Ch. Walter, *Two Notes*..., p. 333 — 335. Doula Mouriki consideră că la baza ilustrării temei Deisis stau rugăciunile de comemorare și intercesiune din liturgia bizantină (slujba proscomidiei și cea a credincioșilor; vezi *op. cit.*, p. 14), relaționând compozițiile Deisis de decorația altarului și, în

mod special, de cea a iconostasului (*Ibidem*, p. 28), supoziție acceptată parțial de Ch. Walter, care observă că ea este valabilă abia din sec. XI, când, programele absidei principale „take on a specifically liturgical sense” (*Bulletin*..., p. 268); tot acum Judecata de Apoi „is developed as an iconographical theme, with the Hetoimasia and the interceding Virgin and Prodrome incorporated into it”, semnificația sa fiind transferată Mării Deisis din iconostas și pusă în relație directă cu rugăciunile rostite în timpul slujbei proscomidiei (*Ibidem*, p. 269).

¹³ A. Cutler, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴ Se știe că icoanele mari de proschineză puteau fi folosite și în procesiuni (Manolis Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11^e — 13^e siècles et la transformation du temple*, in *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines*, vol. I, Athènes, 1979, p. 341). Exemplarele moldovenești nu sunt cazuri tipice de icoane procesionale (fiind pictate doar pe o singură față); aceste piese au dimensiuni mari (h = cca 0,80 — 1 m).

¹⁵ Utilitatea acestor icoane este sugerată de dimensiunile reduse. În acest articol există un singur caz de icoană cu folosință particulară: *Deisis* din colecția mănăstirii Văratec, fig. 1, 49 × 40 cm.

¹⁶ Această icoană a fost grav afectată de repictări în sec. XVIII. Înrudită cu ea este icoana *Ilodighitria*, folosită, probabil, ca pandant.

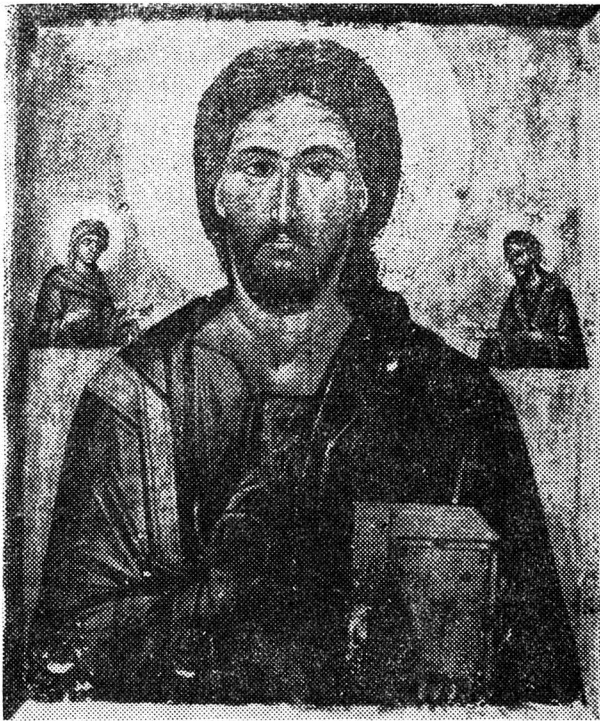


Fig. 1. *Deisis*. Mănăstirea Văratec.



Fig. 2. *Iisus Pantocrator*. Piatra Neamț, coling. E. Caia.



Fig. 3. *Deisis*. Biserica din Coșești, jud. Vaslui.



Fig. 4. *Deisis*. Cămpulung Moldovenesc, Muzeul „Arta Lemnului”.

în colecția Muzeului de etnografie „Arta lemnului” din Câmpulung Moldovenesc ¹⁷ (fig. 4). Exemplarele pomenite mai sus reproduc imaginea Pantocratorului, consacrată în arta bizantină. Ideea apare explicită în icoana de la Văratec, prin inscripția ce însoțește imaginea — „ὁ παντοκράτωρ”. De altfel, această icoană prezintă similitudini stilistice și iconografice cu *Pantocratorul* din colecția particulară ing. Eugen Caia din Piatra Neamț (fig. 2), din care lipsește Fecioara și Înaintemergătorul, ceea ce conduce la ideea că în mentalitatea zugravului moldovean din sec. XVI cele două tipuri iconografice — Iisus Împărat al lumii și Iisus Judecător — se suprapuneau semantic.

O subvariantă deosebită și puțin frecventă a compoziției simple Deisis, amintind de modelele bizantine timpurii ¹⁸, o întâlnim în două cazuri înrudite stilistic, și anume, în icoana dispărută de la schitul Văleni, lângă Piatra Neamț ¹⁹ (fig. 5) și pe crucea de procesiune provenind de la același schit (fig. 6). Ambele piese datează din timpul donației Movileștilor și îl înfățișează pe Iisus în picioare, frontal, drapat antic, binecuvântând și ținând în mâna stângă cartea închisă (în icoană) sau un rotulus (pe cruce). La stânga și la dreapta, de o parte și de alta a aureolei crucigere a lui Iisus — în icoană — și la capetele brațului transversal al crucii, apar busturile Fecioarei și sf. Ioan Botezătorul. Atât în icoană, deosebit de îngustă, cât și pe cruce, compoziția iconografică se concentrează asupra prezenței Mântuitorului. Cu atât mai mult reprezentarea este neobișnuită pentru iconografia crucii — unde ne-am fi așteptat să găsim Răstignirea — dar mai complexă din punct de vedere semantic, pentru că ideea jertfei, implicită formei obiectului, este completată de sensul eshatologic al temei Deisis.

Iconostasul moldovenesc din sec. XVI oferă o ilustrare mai complexă a temei Deisis, iar componentele în care ea se manifestă sunt icoana mare din stânga ușilor împărătești și friza mediană a arhitravei, așa-numita Marea Deisis.

Deși s-a ajuns la concluzia că această majoră temă iconografică a tâmplii s-a constituit deplin în sec. XI, dezvoltând nucleul Deisis al Judecății de Apoi ²⁰, comentariile mistagogice ale episcopului Simeon al Tesalonicului — „Τὴ τὰ διάστυλα σημαίνει, καὶ ὁ ἐπάνω κοσμήτης καὶ τὸ πέπλον” (capitolul 136) ²¹ — de la începutul sec. XV, repun în discuție semnificația originară a decorației iconostasului. Astfel, ideea ilustrării unei „ierarhii cerești superioare”, concepută după modelul imperial bizantin ²², în care Iisus Hristos este înconjurat de oastea ingerilor, de profeți, apostoli și Maica Domnului — așa cum reiese din poemul lui Paul Silentarius, care descrie seria de *images clipeatae* ce decorau cancellum-ul *Sfintei Sofia* din Constantinopol ²³ — se regăsește la Simeon din Tesalonic în descrierea comentată a templon-ului, ale cărui coloane „sunt cele ale Bisericii însăși”, ca martori ai lui Iisus, și a cărui arhitravă semnifică comuniunea în iubire pentru Hristos: în centrul arhitravei se află icoana Mântuitorului, iar de o parte și de cealaltă, imaginile Maicii Sale, a Botezătorului, ale ingerilor și arhanghelilor, ale apostolilor și celorlalți sfinți. Totul semnifică „pe Hristos în cer cu sfinții săi, Hristos așa cum este cu noi acum și Hristos care va veni din nou” ²⁴.

Această semnificație a iconostasului relevată de comentariile lui Simeon din Tesalonic nu umbrește cu nimic celălalt sens care decurge din Judecata de Apoi (de altfel, sugerat de Simeon din Tesalonic), astfel încât, întreaga ierarhie cerească se concentrează într-o rugăciune a Bisericii pen-

¹⁷ Calitatea de icoană împărătească (deci din tâmplă) este atestată de existența a încă două dintre icoanele aparținând aceleiași grup: *Hodighitria*, azi în Depozitul de artă religioasă al județului Suceava de la mănăstirea Sucevița (în continuare DARS), provenind de la biserica Sf. Nicolae din Câmpulung Moldovenesc, și *Adormirea Maicii Domnului* (probabil, icoana de hram), aflată de asemenea în DARS și provenind de la biserica din Iurjueni, județul Suceava. Cele trei icoane împărătești poartă aceeași inscripție care pomeneste pe donator („Todir Gric ot Baimănic”). *Deisis* de la Câmpulung este singura icoană împărătească fără apostoli din Moldova (sec. XVI).

¹⁸ Doula Mouriki, *op. cit.*, p. 16, evidențiază preferința pictorilor bizantini pentru reprezentarea lui Iisus în picioare, în scena Deisis.

¹⁹ I. D. Ștefănescu, *Le monastère de Râșca. Le trésor de Văleni*, în *Byz.*, tom X (1935), fasc. 2, p. 587, planșa XXXIV. Cf. Nicolae Iorga, *Vechea artă moldovenească în finutul Neamțului*, în *BCMH*, 1939, (XXXII), (ian.-mart.), fig. 1.

²⁰ Ch. Walter, *Bulletin...*, p. 268–269.

²¹ Vezi supra nota 4.

²² Ch. Walter, *Further Notes...*, p. 177: „The witness scene is then set in the heavenly court. It presents an official doctrine of sovereignty. Christ, the supreme analogate of the earthly *basileus*, holds court in heaven in his glory; he is adored and obeyed”.

²³ *Ibidem*, p. 175–176.

²⁴ „Τὰ διάστυλα δὲ τὴν διαφοράν δεικνύει τῶν αἰσθητῶν πρὸς τὰ νοητὰ, καὶ ὡς στερεώμα ἐστὶ διαφράττον ἀπὸ τῶν ὑλικῶν τὰ νοούμενα· καὶ ὅτι τοῦ θουσιαστικεῖου ἐμπροσθεν τοῦ Χριστοῦ οἱ στυλοὶ τῆς αὐτοῦ εἰσιν Ἑκκλησίας, τοῦτον τε κηρύσσοντες καὶ ἡμᾶς ἐπερείδοντες. Διὸ καὶ ὑπὲρ ἁπάντων τῶν διαστύλων ὁ κοσμήτης συνέχων τὸν σύνδεσμον δηλῶν τῆς ἀγάπης, καὶ τὴν ἐν Χριστῷ ἑνωσιν, τῶν ἐκ τῆς γῆς ἁγίων μετὰ τῶν ἄνω. “Ὁθεν καὶ ὑπὲρ ἁπάντων τοῦ κοσμήτου μέσος μὲν ἐστὶ διὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ὁ Σωτὴρ, ἐκατέρωθεν δὲ, ἡ Μήτηρ τε καὶ ὁ Βαπτιστής, ἄγγελοί τε καὶ ἀπόστολοι, καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἁγίων, τὸ ἐν οὐρανοῖς τὸν Χριστὸν οὕτως εἶναι μετὰ τῶν ἁγίων αὐτοῦ, καὶ μεθ’ ἡμῶν εἶναι νῦν, καὶ ἔρχεσθαι μέλλειν τῶν τοιούτων ἐκδιδαχόντων.”

tru omenire. Marea Deisis — și, prin extensiune, iconostasul — este „aspectul eshatologic al Bisericii”²⁵.

Aproape toate icoanele împărătești din Moldova secolului XVI, destinate locului din stânga ușilor împărătești unde invariabil este înfățișat Mântuitorul, prezintă aceeași schemă compozițională: nucleul Deisis („trimorphion”-ul), în câmp central, flancat pe laterale de portretele miniaturale ale celor 12 apostoli²⁶. Componenta imaginii pare că dublează iconografia Marei Deisis de pe arhitravă, dar analiza atentă a elementelor compoziționale și a inscripțiilor permite distingerea unor semnificații deosebite.

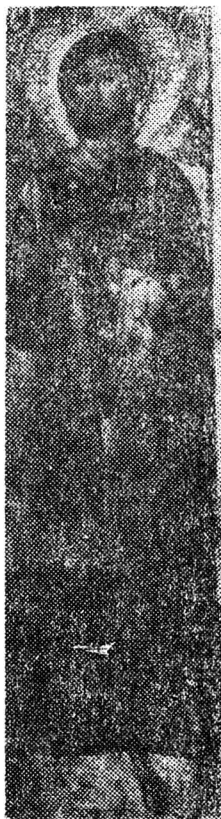


Fig. 5. *Deisis*. Piatra Neamț, Schitul Văleni. După: N. Iorga, *Veche artă moldovenească în finutul Neamțului*, în *BCMI*, 1939, ian. — mart.

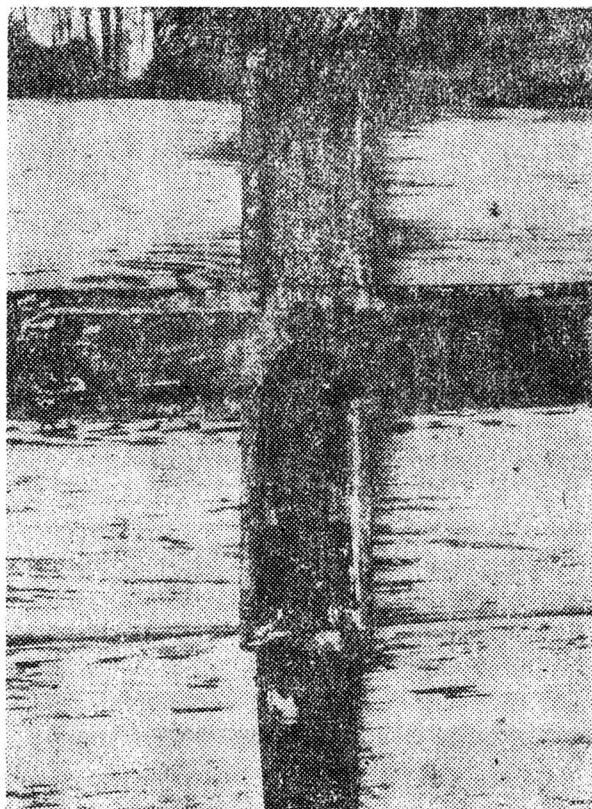


Fig. 6. Cruce de ceremonii. Piatra Neamț, Schitul Văleni.

Tipul iconografic de reprezentare a lui Iisus este Pantocratorul — ea și în cazul icoanelor prezentate în prima parte a articolului —, afirmație dovedită de textul de pe cartea deschisă din mâna lui Iisus, în icoana de la Humor (fig. 7), databilă în epoca lui Petru Rareș, și anume pericopa: „Eu sunt Lumina lumii: cel ce îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții”²⁷ (Ioan, 8, 12), text care consacra, la începutul sec. X²⁸, rolul lui Hristos de Împărat al Universului, prin analogie cu semantica ceremonialului imperial bizantin²⁹. În aceeași icoană de la Humor, busturile miniaturale ale Maicii Domnului, sf. Ioan și ale apostolilor și evangheliștilor sunt orien-

²⁵ Léonide Ouspensky, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1980, p. 249.

²⁶ Cu excepția icoanei de la Muzeul de Etnografie-Câmpulung Moldovenesc. Despre icoana *Deisis* din colecția Episcopiei Romanului și Hușilor, întrucât se păstrează izolat, nu se poate afirma cu certitudine că este icoană împărătească, ci doar prin analogie cu celelalte exemplare de la Humor și Văratec/Văleni.

²⁷ „азъ есмь свѣтъ мнрѣ ходѣ по мнѣ и не имать [о]днѣ въ тмѣ нъ имать свѣтъ жи[вот]нѣи”.

²⁸ Textul apare pe Evanghelia din mâna lui Iisus în mozaicul ex-voto al împăratului Leon VI de la *Sfânta Sofia* din Constantinopol (cf. C. Osieczkowska, *op. cit.*, p. 42).

²⁹ André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 103 — 105.

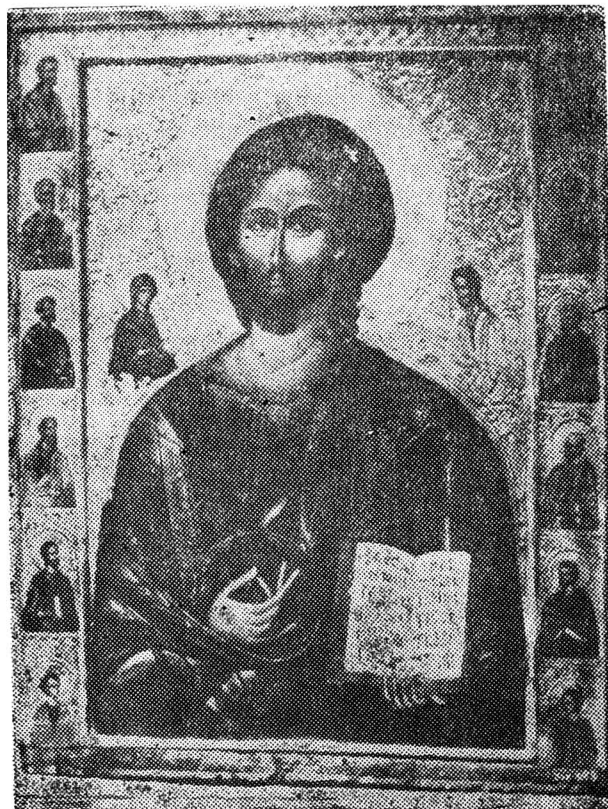


Fig. 7. *Deisis*. Mănăstirea Humor.



Fig. 8. *Deisis*. Roman, Colecția Episcopiei Romanului și Hușilor.



Fig. 9. *Deisis*. Schitul Văleni (azi la Mănăstirea Văratec).



Fig. 10. *Deisis*. Mănăstirea Pângărați.

databil la sfârșitul sec. XVI sau începutul veacului următor, din zona Vânători-Văleni (lângă Piatra Neamț)⁴⁸, friza *Marca Deisis*, singurul segment de pictură originală păstrat din respectivul ansamblu (fig. 19–20).

Pe baza exemplarelor existente se poate reconstitui programul iconografic al Marei Deisis așa cum apare în iconostasele moldovenesti din sec. XVI. În centru se află icoana Mântuitorului tronând, flancat de o parte și de alta a jilțului de îngeri (în icoana din grupul „Movilești” de la Vă-



Fig. 11. *Deisis*. Mănăstirea Vizantea (azi la Muzeul Național de Artă, București).



Fig. 12. *Deisis*. Biserica din Conțești, jud. Neamț.

leni, lipsesc îngerii). De o parte și de cealaltă a panoului cu Iisus Hristos se află intercesorii — Maica Domnului rugătoare și sf. Ioan Botezătorul — însoțiți fiecare de arhanghelii Mihail și, respectiv, Gavriil, mesageri ai lui Dumnezeu, după cum arată atributele pe care și le poartă: bastonul și sigiliul cu sigla lui Iisus (X)⁴⁹. La Moldovița și Văratec/Vânători, Fecioara și Înaintemergătorul sunt cuprinși în icoana centrală a lui Iisus, și în acest caz lipsesc arhanghelii. În sfârșit, urmează apostolii și evangheliștii, dispuși câte unul sub o arcadă (Humor, Moldovița, Vânători) sau grupați doi câte doi (Văleni I — grup „Rareș” și Văleni II — grup „Movilești”), reprezentați în picioare, orientați spre Iisus, purtând rotuli sau evangheliile, după caz. Desigur, există o formulă consacrată în întreg arealul ortodox pentru reprezentarea apostolilor în ipostaze predominant statice, umile. Preferința, îndeosebi în perioada rareșiană, pentru poziții variate, sugerând nu rareori mișcarea, trimite la modele din vasta compoziție murală a Rugăciunii tuturor sfinților, observație care este valabilă atât pentru Humor, cât și pentru grupurile de icoane de la Văleni, unde prima serie a constituit, probabil, modelul celei de la sfârșitul sec. XVI.

Friza de la Vânători prezintă însă o particularitate care traduce în mod explicit mesajul eshatologie cu care este investită Marca Deisis după sec. XI: aici apostolii stau așezați în jilțuri, conform iconografiei Judecării de Apoi.

⁴⁸ Iconostasul a fost semnalat, fără comentarii, de I. D. Ștefănescu, *Tâmpla și icoanele împărătești din Vânători-Pietrei*, în *RIR*, 1945, fasc. IV, p. 496. Cf. M. I. Sabados, *Contribuții la studiul sculpturii decorative în lemn din Moldova, în prima jumătate a sec. XVII: două iconostase mai puțin*

cunoscute din județul Neamț, în *SCIA, Seria Artă Plastică*, tom 32, 1985, p. 68 și 78.

⁴⁹ Rolul îngerilor este tot cel de intercesori, precum indică litanile din liturgiile orientale (siriană, egipteană) și bizantină (C. Osieczkowska, *op. cit.*, p. 59–61 și 67).

Fig. 13. *Marea Deisis* a iconostasului Mănăstirii Humor. Detaliu.



Fig. 14. *Marea Deisis* a iconostasului Mănăstirii Humor. Detaliu.

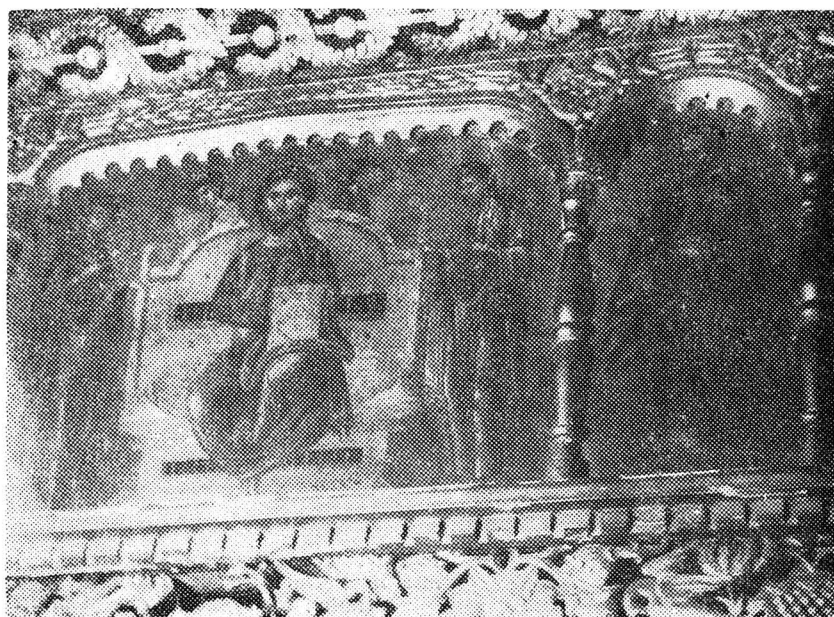


Fig. 15. *Marea Deisis* a iconostasului Mănăstirii Moldovița. Detaliu.



Fig. 10. *Marea Deisis* a iconostasului din vremea lui Petru Rareș de la Schitul Văleni. Detaliu (reconstituire ipotetică).



Fig. 17. *Marea Deisis* a iconostasului din vremea lui Petru Rareș de la Schitul Văleni. Detaliu: Sf. apostoli Petru și Matei.



Fig. 18. *Marea Deisis* a iconostasului din vremea Movileștilor de la Schitul Vălni. Detaliu (reconstituire ipotetică).



Fig. 19. *Marea Deisis* a iconostasului de la Vânători (azi la Mănăstirea Văratec). Detaliu.



Fig. 20. *Marea Deisis* a iconostasului de la Vânători (azi la Mănăstirea Văratec).

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

Programul generic al Marei Deisis se încheie cu doi sau patru sfinți diaconi dispuși egal, de fiecare parte, orientați de asemenea spre Iisus și purtând în mâini chivote și cădelnițe (la Moldovița, însă, lipsesc diaconii)⁴⁰.

Marca Deisis din Moldova prezintă afinități compoziționale și iconografice (gruparea personajelor două câte două, regia mișcărilor) cu frizele omoloage ale iconostaselor din Serbia⁴¹ și Țara Românească⁴², din prima jumătate a sec. XVI, diferind destul de mult de monumentalele compoziții rusești.

Pe iconostasul de la Humor, textul înscris pe cartea din mâna lui Iisus nuanțează semnificația întregii compoziții — „Veniți la Mine toți cei osteniți și împovărați și Eu vă voi odihni pe voi”⁴³ (Matei, 11, 28) — atunci când este pus în relație cu pericopele anterioare (25 — 27): „În vremea aceea, răspunzând, Iisus a zis: Te slăvesc pe Tine, Părinte, Doamne al cerului și al pământului, că ai ascuns acestea de cei înțelepți și pricepuți și le-ai descoperit pruncilor. Da, Părinte, căci așa a fost bunăvoința înaintea Ta. Toate Mi-au fost date de către Tatăl Meu și nimeni nu cunoaște pe Fiul, decât numai Tatăl, nici pe Tatăl nu-L cunoaște nimeni, decât numai Fiul și cel cărui va voi Fiul să-i descopere”. Alegând, așadar, acest text, pictorul sau mai curând comanditarul tâmplei de la Humor aduce laudă lui Dumnezeu Tatăl-creatorul lumii și, în același timp, Fiului, investit cu putere deplină asupra acesteia⁴⁴, dar, *dezvăluindu-se ca atare numai celor aleși*. Ipostaza de Judecător a lui Iisus este relevată de textele de pe filacterele Maicii Domnului⁴⁵ și sf. Ioan Botezătorul⁴⁶, exprimând rugăciuni în favoarea omenirii, pentru iertarea păcatelor⁴⁷.

În cazul tâmplei de la Vânători/Văratec, nu numai formula iconografică face trimitere directă la Judecata de Apoi, ci și textul înscris pe cartea lui Iisus: „Veniți, binecuvântații Tatălui Meu, (moșteniți împărăția cea pregătită vouă, de la întemeierea lumii)”⁴⁸ (Matei, 25, 34), care reprezintă chemarea celor aleși, de-a dreapta Împăratului.

În concluzie, se poate aprecia că tâmpelile moldovenești din sec. XVI înfățișează două variante ale temei Deisis — cea din icoanele împărătești și cea de pe friza mediană a arhitravei — care, însă, nu se suprapun până la identitate în semnificația lor, întrucât icoanele împărătești relevă ceea ce Simeon din Tesalonic sugera prin „coloanele (templon-ului) care sunt ale Bisericii însăși”, constituind mărturia întru Hristos, în timp ce friza Marea Deisis ilustrează actul final al economiei mântuirii.

Tema Deisis mai apare, în pictura din vremea lui Petru Rareș, pe analoghionul octogonal de la mănăstirea Humor (fig. 21, 22, 23), ea registru median al unei sintetice compoziții amintind

⁴⁰ Icoanele din tâmpelile la care se face referire sunt, după cum urmează (citirea imaginii — de la stânga privitorului, spre dreapta): HUMOR — diacon, sf. ap. Filip și Vartolomeu, sf. ap. Simon și ev. Luca, arhanghelul Mihail și Maica Domnului, sf. ev. Ioan și ap. Petru, Iisus Hristos cu patru îngeri, sf. ap. Pavel și ev. Matei, sf. Ioan Botezătorul și arhanghelul Gavriil, sf. ev. Marcu și ap. Andrei, sf. ap. Iacov și Toma, diacon (cu siguranță, locurile panourilor înfățișând pe Maica Domnului, sf. Ioan Botezătorul și arhanghelii au fost modificate ulterior, dat fiind că prezența lor în proximitatea lui Iisus este imperativă); MOLDOVIȚA — sf. ap. Filip, sf. ap. Vartolomeu, sf. ap. Andrei, sf. ev. Marcu, sf. ev. Ioan, sf. ap. Petru, Iisus Hristos împreună cu Maica Domnului și Înălțămătorul, sf. ap. Pavel, sf. ev. Matei, sf. ev. Luca, sf. ap. Simon, sf. ap. Iacov, sf. ap. Toma; VĂLENI I (grup „Rareș”) — sf. diaconi Roman și Ștefan, sf. ap. Toma și Iacov, sf. ap. Andrei și ev. Marcu, sf. ev. Matei și ap. Petru, (lipsește icoana înfățișând pe Maica Domnului și arhanghelul Mihail), Iisus Hristos cu îngeri, sf. Ioan Botezătorul și arhanghelul Gavriil, (icoana reprezentând pe sf. ap. Pavel și ev. Ioan este replicată), sf. ev. Luca și ap. Simon, sf. ap. Vartolomeu și Filip, sf. diaconi Prohor și Amon; VĂLENI II (grup „Movilești”) — sf. diaconi Parmena și Nicanul, sf. ap. Toma și Vartolomeu, sf. ap. Andrei și ev. Marcu, sf. ev. Matei și ap. Pavel (sic!), Maica Domnului și arhanghelul Mihail, Iisus Hristos, sf. Ioan Botezătorul și arhanghelul Gavriil, sf. ap. Petru (sic!) și ev. Ioan, sf. ev. Luca și ap. Simon; sf. ap. Toma și Hilip (sic!), sf. diaconi Ștefan și Prohor; VĂRATEC/VĂNĂTORI — sf. diacon Prohor, sf. ap. Filip, sf. ap. Iacov, sf. ap. Simon, sf. ev. Luca, sf. ev. Marcu, sf. ap. Petru, Iisus Hristos împreună cu Maica Dom-

nului și sf. Ioan Botezătorul, sf. ap. Pavel, sf. ev. Ioan, sf. ev. Matei, sf. ap. Andrei, sf. ap. Vartolomeu, sf. ap. Toma, sf. diacon Ștefan (friza este pictată pe două blaturi juxtapuse).

⁴¹ Referirea se face la iconostasul de la Krušedol care, de fapt, după opinia unor cercetători, ar fi opera unui atelier din Țara Românească (Constanța Costea, *Unpublished works to complete the Catalogue of Wallachian Painting in the sixteenth Century*, în *RRHA, Série Beaux-Arts* XXVII, 1990, p. 24, nota 31).

⁴² Din ipoteticul iconostas al bisericii episcopale de la Curtea de Argeș se mai păstrează trei icoane în colecția mănăstirii Antim, București; la mănăstirea Hurezi se află o icoană reprezentând pe Maica Domnului însoțită de arhanghelul Mihail, care a aparținut unei tâmplei din prima jumătate a sec. XVI (*Ibidem*, p. 21).

⁴³ „приндеже [къ мнѣ] всѣхъ тѣхъ даещеся [и] шрѣщеніе и азъ [покаж]”

⁴⁴ Cf. Matei, 28, 18 („Și apropiindu-se Iisus, le-a vorbit lor, zicând: Dădu-Mi-s-a toată puterea, în cer și pe pământ...”) — text care apare uneori pe cartea lui Iisus (vezi Gabriel Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, p. 70).

⁴⁵ „сѣродна прѣвоеніе сѣгрѣшеніе шпоусти сѣ и бѣ мон”.

⁴⁶ „Гѣ Гѣ санши мѣтръ сѣожъ моаѣмажъ тѣ сѣздатѣа сѣоємъ”.

⁴⁷ Aceleași rugăciuni de intercesiune apar pe filacterele Fecioarei și Înălmățătorului, în compoziția Deisis de pe fațada sudică a bisericii mănăstirii Voroneț (1547). Pe cartea lui Iisus, însă, este înscrisă cunoscuta pericopă „Eu sunt Lumina lumii...”.

⁴⁸ „Прин[и]дѣтѣ блженіа вѣла моє[го]...”



Fig. 21. Analoghion pictat. Mănăstirea Humor.



Fig. 22. Friza *Deisis*. Analoghion pictat. Mănăstirea Humor. Detaliu.



Fig. 23. Friza *Deisis*. Analoghion pictat. Mănăstirea Humor. Detaliu.

de Rugăciunea tuturor sfinților din pictura exterioară. Deși grav deteriorată, decorația analoghionului de la Humor dezvăluie o concisă ierarhie bisericească — profeți, apostoli, ierarhi — desfășurată perimetral și simbolizând litania tuturor sfinților, în concordanță cu funcționalitatea piesei.

Deși sporadice, în pictura pe lemn din Moldova secolului XVI apar și două reprezentări atipice ale temei Deisis.

Prima este înfățișată de cea mai veche icoană moldovenească datată: *Duminica tuturor sfinților* (fig. 24), pictată de monahul Amfilofie, înainte de 1514 ⁴⁹ (azi aflată în Depozitul de artă religioasă al județului Suceava de la mănăstirea Sucevița și provenind din satul Vama, județul Suceava). Imaginea, compusă pe trei nivele suprapuse, dintre care, cele inferioare sunt rezervate corpurilor



Fig. 24. *Duminica tuturor sfinților*, Vama, jud. Neamț, 1514 (azi în Depozitul de artă religioasă al județului Suceava de la Mănăstirea Sucevița).

⁴⁹ M. I. Sabados, *Une icône moldave inconnue du commencement du XVI^e siècle*, în *RRHA, Série Beaux-Arts*, XXVIII,

1991, p. 3—10.

de sfinți, reprezintă în registrul superior pe Iisus Emanuel⁵⁰ înconjurat de îngeri și flancat la extremitățile stângă și dreaptă, de Maica Domnului și sf. Ioan Botezătorul.

Imaginea este legată de Judecata de Apoi, dar nu de judecata propriu-zisă — la care participă Iisus-Fiul Omului⁵¹, cel pe care l-au văzut apostolii înălțându-se la cer — ci de momentul învierii morților și chemării celor aleși care au crezut în Cuvântul lui Dumnezeu⁵²; iar glasul pe care îl aud aceștia este „glasul Fiului lui Dumnezeu”⁵³: Iisus Emanuel = promisiunea mântuirii. Acest moment al chemării celor drepti este defalcăt și precede Judecata, la Dečani (mijlocul sec. XIV) și în manuscrisul armenesc din fondul siriac al Bibliotecii Naționale din Paris (N^o 344), (sec. XV — XVI)⁵⁴ și este ilustrat în icoana monahului Amfilofie. Relația cu Judecata de Apoi este accentuată de compoziția etajată, spre deosebire de soluția compozițională în cerc, prezentată de aceeași scenă pe Dalmatica de la Vatican sau în icoanele cretane din secolele XVII — XVIII: în



Fig. 25. Duminica tuturor sfinților. Schitul Văleni (azi la Mănăstirea Văratec).

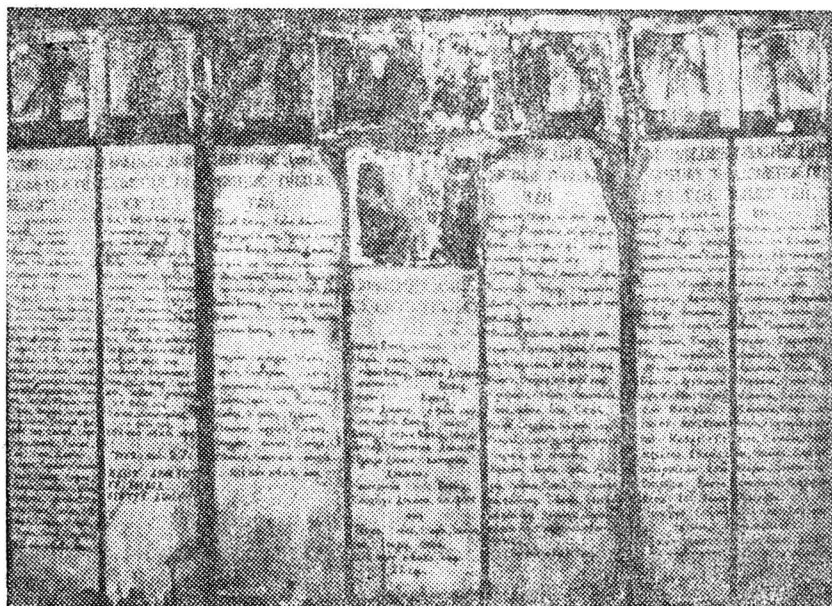


Fig. 26. Pomelnicul Schitului Văleni, Piatra Neamț.

⁵⁰ Gama reprezentărilor atipice ale temei Deisis include însăși înlocuirea imaginii centrale a lui Iisus, care, de regulă, este înfățișat la maturitate, Fiul Omului care s-a înălțat la cer și tot astfel va veni la Judecata din Urmă (acesta este comentariul sf. Ioan Damaschinul făcut în spiritul textului din *Faptele Apostolilor*, 1, 9—11; apud G. Millet, *op. cit.*, p. 61). În acord cu accentul semantic pe care artistul sau donatorul vor să-l dea scenei, Iisus—Fiul Omului poate fi înlocuit cu Emanuel—Fiul lui Dumnezeu, sau promisiunea mântuirii (*Engeldeïsis*, icoană rusească, sec. XII; vezi V. J. Antonova și N. E. Mneva, *op. cit.*, cat. nr. 6), cu *Sfânta Fafă* (acoperământ brodat pentru masa altarului, 1399; vezi Fannina W. Halle, *Allrussische Nadelmalerei*, in *Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstag von seinem Freunden und Schülern*, Wien, 1923, p. 215, pl.

XXIV), sau cu *Sfânta Treime Noutestamentară* (icoană cretană din colecția mănăstirii *Sf. Ecaterina* de la Muntele Sinai, sec. XVI; apud Doula Mouriki, *op. cit.*, p. 24, fig. 10).

⁵¹ Ioan, 5, 27: „Și I-a dat putere să facă judecată, pentru că este Fiul Omului”. Distanța semantică dintre Fiul lui Dumnezeu și Fiul Omului este comentată de G. Millet, *op. cit.*, p. 33—34.

⁵² Ioan, 5, 24: „Cel ce ascultă cuvântul Meu și crede în Cel ce M-a trimis are viață veșnică și la judecată nu va veni, ci s-a mutat din moarte la viață.”

⁵³ Ioan, 5, 25: „Adevărat, adevărat zic vouă, că vine ceasul și acum este, când morții vor auzi glasul Fiului lui Dumnezeu și cei care vor auzi vor învia.”

⁵⁴ G. Millet, *op. cit.* p. 20—25.

primul caz accentul cade pe intercesiunea sfinților, în al doilea caz, pe unitatea Bisericii constituite de sfinți ⁵⁵.

Cântările slujbei închinată Tuturor Sfinților, sărbătoare aniversată în calendarul ortodox în prima duminică după Rusalii, și îndeosebi stihirea hramului ⁵⁶, evidențiază rolul Maicii Domnului, sf. Ioan Botezătorul și al celorlalți sfinți, acela de glorificare a lui Dumnezeu și de intercesiune pentru omenire, înaintea Judecării ⁵⁷.

Icoana de la Vama exprimă opțiunea „școlii” moldovenești de pictură formată în vremea lui Ștefan cel Mare, pentru caracterul simbolic în abordarea temei iconografice, spre deosebire de pictorii de la sfârșitul veacului XVI, care tratează aceeași scenă — a Duminicii tuturor sfinților — într-o notă explicit relaționată de Judecata din Urmă. Icoana din colecția mănăstirii Văratec, provenind de la schitul Văleni (fig. 25), prezintă nucleul Deisis în zona superioară — Iisus Hristos⁵⁸, în medalion, flancat de Maica Domnului, Întemernicitorul și arhanghelii — în timp ce restul suprafeței este populat de grupuri de sfinți dispuși într-o altă ordine decât cea din icoana monahului Amfilofie, în jurul Tronului Hetimasiei.

În sfârșit, cel de-al doilea caz atipic de reprezentare a temei Deisis se întâlnește în decorația pomelnicului schitului Văleni (fig. 26), datând de la sfârșitul sec. XVI ⁵⁹. Aici, o teorie restrânsă de sfinți — Maica Domnului, sf. Ioan Botezătorul, arhanghelii Mihail și Gavriil, apostolii Petru și Pavel și evangheliștii Matei și Marcu — flanchează Sfânta Treime Vechitestamentară ⁶⁰. Atât pozițiile de intercesori ale Maicii Domnului, îngerilor și ale celorlalți sfinți, cât și conotațiile scenei Cina la Mamvri, care este o „figură” a Sfintei Treimi, deci implicit a lui Dumnezeu în cele trei ipostaze, dovedesc o gândire analitică predispusă spre latura dogmatică a interpretării iconografice. Compoziția pomelnicului de la Văleni are un corespondent în icoana cretană din colecția mănăstirii Sf. Ecaterina de pe Muntele Sinai (sec. XVI), cu deosebirea că aici apare Sfânta Treime Noutestamentară ⁶¹.

Șansa păstrării unui număr relativ mare de icoane înfățișând compoziția Deisis și a reconstituirii unor tâmpile de epocă probează respectul pictorilor moldoveni, dar și al mentorilor și comanditarilor, din sec. XVI, pentru modelele tradiționale bizantine. Acest aparent „conformism” nu este expresia unei crize de personalitate, căci el este infirmat de acuitatea și profunzimea interpretării mesajului conținut de tema propriu-zisă, mesaj transmis astfel, prin detalii iconografice și inscripții intenționat selectate.

L'ICONOGRAPHIE DE LA DÉISIS DANS LA PEINTURE SUR BOIS DE MOLDAVIE, AU XVI^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

En tirant profit des conclusions des études iconographiques et iconologiques (surtout celles de Th. von Bogyay, Christopher Walter et Anthony Cutler) concernant la Déisis — un des plus anciens thèmes de l'iconographie byzantine — l'auteur en analyse l'illustration dans la peinture moldave sur bois du XVI^e siècle, autant du point de vue compositionnel que du côté interprétatif du contenu.

La première remarque de l'article avertit que la peinture moldave a préféré le type consacré de la Déisis : Jésus Christ, micorps, flanqué symétriquement par les bustes en miniature de la Mère de Dieu et de Saint Jean le Baptiste. La variante simple, représentant seulement la triade sainte, a été appliquée, en général, aux icônes de proskinèse, à celles de procession, ainsi qu'aux icônes de dévotion privée (les icônes de Văratec, Fig. 1, du Monastère *Les Saints Apôtres* de Huși, provenant du

⁵⁵ Tania Velmans, *Le Dimanche de Tous les Saints et l'icône exposée à Charleroi (cat. n° 32)*, în *Byz* LIII (1983), fasc. 1, p. 33.

⁵⁶ *Penticostar*, Slujba din Duminica tuturor sfinților. La litie : stihirea hramului, idiomele Tuturor Sfinților, glasul 1 și rugăciune adresată Născătoarei de Dumnezeu.

⁵⁷ G. Millet, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁸ Icoana a fost repictată, ceea ce pune sub semnul întrebării înfățișarea originală a lui Iisus : Emanuel sau Fiul Omului = Judecătorul.

⁵⁹ Pomelnicul marchează donația făcută de Ieremia Movilă la schitul ctitorit de Petru Rareș. Vezi I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 569—570.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 570. I. D. Ștefănescu vede aici Sfânta Treime Noutestamentară. Scena centrală este grav deteriorată, dar în stânga imaginii centrale se mai poate vedea azi un înger așezat în semiprofil.

⁶¹ Vezi supra nota 50.

village de Coșești-Vaslui, Fig. 3, et de la collection du Musée ethnographique de Cămpulung Moldovenesc, Fig. 4). Une situation particulière est mise en évidence par l'icône disparue de Văleni-Piatra Neamț (Fig. 5) et par la croix de procession du même ermitage (Fig. 6), où le Christ est représenté debout. Quelques détails — comme, par exemple, l'inscription ὁ παντοκράτωρ (l'icône de Văratec), ou la forme spécifique de la croix — permettent à l'auteur d'observer que, dans la conception des artistes moldaves du XVI^e siècle, il y avait un mélange entre l'acception de la représentation du Christ en tant que Juge, de même qu'en qualité de Chef Suprême de l'Univers, assisté par ses principaux témoins (la Vierge et le Baptiste).

La deuxième variante de la Déisis, plus complexe, se retrouve dans la peinture de l'iconostase, à savoir, dans le cas des icônes royales et du registre d'icônes, ainsi nommé, La Grande Déisis ; toutes les pièces ci-dites, présentent, à côté de la triade sainte, les images des apôtres et, quelquefois, des diacres.

Dans son analyse, l'auteur s'appuie sur l'interprétation symbolique de l'iconostase, développée dans les commentaires mystagogiques de l'évêque Simon de Thessalonique (le commencement du XV^e siècle). De son point de vue, le *temple* repose sur les colonnes „qui sont celles de l'Eglise même” — comme témoins de la divinité de Jésus (les icônes royales), tandis que l'architrave (avec le registre La Grande Déisis au centre), signifie „le Christ aux cieux avec les saints, le Christ tel qu'Il se trouve maintenant, avec nous, et le Christ qui reviendra”. L'auteur relève que l'iconostase représente, en même temps, „l'aspect eschatologique de l'Eglise” (Léonide Ouspensky).

Ensuite, on développe une analyse complexe — descriptions iconographiques, interprétations selon les attitudes des personnages et les textes du livre du Christ — appliquée aux icônes royales de Humor (Fig. 7), de l'Evêché de Roman et Huși (Fig. 8), de Văratec, provenant de Văleni (Fig. 9) et de Pângărați (Fig. 10), ainsi qu'aux registres La Grande Déisis de Humor (Fig. 13—14), de Moldovița (Fig. 15), de Văleni (Fig. 16—18) et de Vânători—Piatra Neamț (Fig. 19—20). On propose, même, une reconstitution hypothétique, selon les exemples existents, de La Grande Déisis moldave du XVI^e siècle.

Deux détails iconographiques particularisent l'illustration de la Déisis dans la peinture des icônes de la Moldavie, à cette époque : 1) on observe que le schéma compositionnel avec Jésus — mi-corps, et avec la Vierge et le Baptiste représentés en buste miniatural, est généralisé (sans exception), par rapport à la peinture balkanique (Grèce, Bulgarie, Serbie, même Valachie) du même temps ; 2) la similitude de la composition du thème Déisis, dans les icônes royales et dans le registre de La Grande Déisis, rend faussement redondante la présence simultanée des deux cas, car, selon les commentaires de Simon de Thessalonique, les icônes royales doivent être considérées pour les témoins du Christ, tandis que La Grande Déisis symbolise l'act final de l'œuvre du salut.

À la fin de l'étude, l'auteur présente deux cas atypiques d'illustration de la Déisis dans la peinture sur bois du XVI^e siècle en Moldavie. Dans le premier cas, représenté par l'icône *Tous les Saints* de Sucevița, provenant du village de Vama-Suceava (Fig. 24), on remplace, dans le schéma traditionnel, le Fils de l'Homme, qui juge, avec le Fils de Dieu, l'adolescent, symbole du salut. Dans le deuxième cas — à savoir, l'obituaire de l'ermitage de Văleni (fin du XVI^e siècle, Fig. 26) — on remplace le Christ avec la Sainte Trinité de l'Ancien Testament, représentation qui a une correspondance approximative dans une icône du monastère Sainte Catherine du Mont Sinai (XVI^e siècle), où il s'agit de la Sainte Trinité du Nouveau Testament.

ELEMENTE DE ICONOGRAFIE CREȘTINĂ ÎN CERAMICA MONUMENTALĂ*

de LIA BĂTRÂNA și ADRIAN BĂTRÂNA

Tot mai multe lucrări apărute în ultima vreme în țară¹ și peste hotare² au fost dedicate studierii unei categorii de piese de artă mai puțin cunoscute, aparținând civilizației medievale, și anume aceea a cahlelor destinate construirii și împodobirii sobelor.

Sobele cu cahle, apărute în secolul al XIII-lea³, se vor răspândi cu rapiditate în întreg spațiul central și est european, inclusiv în țările române.

La început simple, deschise, modelate sub forma unor oale cu gura circulară sau rectangulară, cahlele vor fi prevăzute, din a doua jumătate a secolului al XIV-lea cu plăci decorate cu diferite motive ornamentale. Scene ilustrând eposul cavaleresc, imagini heraldice, animale fantastice sau complicate alcătuirii vegetale sau geometrice înfrumusețază sobele de factură gotică ale secolului al XV-lea.

Renașterea europeană a creat, la rândul ei, sobe împodobite cu cahle decorate preponderent cu subiecte din iconografia creștină, inspirate atât de *Vechiul* cât și de *Noul Testament*. Astfel, sobele conținând o asemenea decorație vin să se alăture picturii bisericești, în ceea ce privește rolul său educativ. În această alcătuire, ele vor fi nu numai centrul activității casnice zilnice, dar vor deveni, în același timp, și un fel de „altar” al familiei.

Studiul de față își propune să aducă în discuție și să pună în valoare câteva exemplare din această categorie de piese decorate cu imagini biblice. Este vorba de o serie de teracote descoperite în cursul cercetărilor arheologice întreprinse la „Casa Ion Zidaru” și la locuința cu nr. 22 din cuprinsul ansamblului „Sugălete” de la Bistrița (jud. Bistrița-Năsăud), piese datate în intervalul cuprins între sfârșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor.

Condițiile lor de descoperire, precum și formatul lor diferit, fac imposibilă reconstituirea ansamblului sobei, sau a sobelor din care provin. Din această cauză, singurul criteriu valabil pentru studierea și prezentarea lor este cel iconografic. Dată fiind marea diversitate a temelor, ne-am propus să ne ocupăm, în rândurile de față, doar de scenele inspirate de *Noul Testament* și de cele referitoare la Maica Domnului.

Deși în pictura murală transilvăneană ciclurile respective nu ocupă decât un loc secundar în cuprinsul marilor ansambluri iconografice⁴, imagistica plăcilor ceramice cunoaște în mod frecvent aceste teme, nu sub forma unor cicluri închegate narativ, ci ca scene separate, izolate, cu deosebire cele mai importante din punct de vedere religios sau mai bine cunoscute. Fără îndoială că această caracteristică a iconografiei cahlelor este determinată în primul rând de natura materialului,

* Studiul a fost redactat în anul 1986.

¹ Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mărturii de civilizație medievală românească*, București, 1979; Elena Busuioc și Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mittelalterliche Kachelofenarten in den Rumänischen Fürstentümern (XIV — XV. Jahrhundert)*, în *Dacia*, N.S., XXII (1979), p. 275 — 306; Benkő Elek — Ughy István, *Szekelykereszturi kalyhasempék 15 — 17 század*, Bukarest, 1984.

² Rosemarie Franz, *Der Kachelofen. Entstehung und kunsthistorische Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*, Graz, 1969; Torsten Gebhard, *Kachelöfen*, München, 1981.

³ Rosemarie Franz, *op. cit.*, p. 16 — 17; Zdeňek Smětánka, *Technologie výroby českých kachen od počátku 14. do počátku 16. století*, în *Památky Archeologické*, LX (1968), p. 544.

⁴ Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice în Transilvania*, în *BMI*, 5, 1970, p. 21.

dar și de mica suprafață rectangulară a piesei, ce trebuie să încadreze o scenă sugestivă, eventual chiar de sine stătătoare.

Iconografia creștină a sobelor de la Bistrița urmează modelele iconografiei occidentale. Foarte multe dintre reprezentări se încadrează în arhetipuri deja bine cunoscute, consacrate, individualizarea lor realizându-se prin detalii care de fapt identifică mai clar modelul original.

Iconografia de tip occidental din Transilvania a fost studiată până acum, în principal, prin intermediul și prin prisma picturilor murale și ale altarelor poliptice. Marea bogăție pe care o oferă, din punct de vedere iconografic, cahelele cu tematică biblică vine să deschidă un nou capitol, bogat în concluzii, al artelor plastice din Transilvania, și nu numai de aici.

Descoperirea permanentă, prin cercetări arheologice efectuate în mediul urban, dar și în cel rural, a numeroase piese de acest gen, oferă posibilități, practic nelimitate, pentru îmbogățirea patrimoniului imagistic al unei teme sau scene date.

Cahelele ce ne-am propus a le discuta, în număr de 9, se grupează în 7 scene, în marea lor majoritate scene „cheie” pentru ciclurile abordate.

1. *Buna Vestire* este prezentă pe un exemplar (I = 33 cm ; I = 24,5 cm) smălțuit în culoare verde, cu marginea îngustă și puțin reliefată, dublată spre interior de un chenar în torsadă (Fig. 1).



Fig. 1. — Bistrița. Cahlă cu scena *Bunei Vestiri*.

Cadrul modest al acelei *sacra domus* în care se consumă acțiunea este înlocuit aici printr-unul neutru. Spre deosebire de interioarele fastuoase existente în unele reprezentări picturale, decorul cahelei, schematic, sugerează desfășurarea scenei la limita dintre interior și exterior. Cele două arcade în acoladă, despărțite printr-o colonetă și suprapuse de un lintou prevăzut cu denticuli, trimit spre o epocă în care reminiscențele goticului se mai insinuează încă, discret, în caracteristicile decorului renașcentist.

Fecioara Maria ocupă jumătatea stângă a cahlei. Înveșmântată într-un costum drapat bogat, cu falduri bine conturate, și așezată într-un jilț înalt, primește într-o atitudine sfioasă, modestă, tulburată de misiunea ce i se transmite, vestea adusă de înger. Lipsa unui fragment al cahlei ne împiedică să apreciem dacă Maria era sau nu însoțită de atributul său principal din această scenă, Biblia.

În cadrul delimitat de arcada din dreapta, arhanghelul transmite mesajul divin Celei Alese. Cu părul buclat, cu aripile deschise sugerând momentul coborării pe pământ și înveșmântat cu o tunică largă și lungă peste care o dalmatică prinsă la gât cade în cute elegant drapate, îngerul pare ingenușiat în fața Mariei. Cu ambele mâini îndreptate cu palmele deschise spre Fecioară, el caută să-i liniștească tulburarea ce a cuprins-o la aflarea înștiințării divine. Amplasarea atributelor arhanghelului este rezolvată cu multă abilitate. Coloneta ce desparte cele două arcade primește utilitatea bastonului de mesager al îngerului. Pe ea este încolăcit filacterul care înregistrează primele cuvinte ale tabulației îngeresti *Ave Maria, gratia plena*. În același timp, coloneta, un atribut al Mariei, simbolizează calitatea de stâlp al Bisericii pe care aceasta o deține.

2. *Adorația Sfintei Dorotea* este păstrată pe o cahă (I = 29 cm ; l = 25 cm) acoperită cu un smalt policrom, verde, galben și cafeniu, piesă de colț ușor concavă pe axul înălțimii (Fig. 2), deco-



Fig. 2. — Bistrița. Cahă cu scena *Adorației Sfintei Dorotea*.

rând zona de trecere de la volumul inferior la cel superior, decroșat spre interior, al camerei de încălzire a sobei.

De forma unui scut „bordat” cu o torsadă, cahla prezintă într-o redare renascentistă scutul de tip german, cu scobitură, destul de slab marcată, în marginea superioară stângă.

În stânga cahlei, împodobită cu nimb și înveșmântată cu o tunică lungă îngrijit drapată, peste care părea a avea o mantie, stă așezată Fecioara. Pe genunchiul drept, acoperindu-l printr-un gest de afecțiune maternă pe spate, ea îl ține pe pruncul Iisus, care, nud, întinde mânuțele spre sfânta Dorotea. Îngenunchiată, purtând părul despletit pe spate, prins pe frunte cu o diademă, ea are un nimb în jurul capului. Rochia cu care este îmbrăcată este lungă, strânsă în talie cu o centură, iar mânecile scurte, bufante. Ea înmânează copilului Iisus o floare, probabil un trandafir. Florile și



Fig. 3. — Bistrița. Cahla cu scena *Închinării regilor magi*.

ție care sugerează atitudinea vasalului în fața suzeranului⁸. Peste tunica lungă și largă cu mâneci complicat pliate, regele poartă un saccos, veșmânt împărătesc de sorginte persană⁹, a cărui prezență este perfect justificată de originea orientală a personajului. Alcătuit din două foi mari, scurte până la genunchi și îngrijit bordate pe margine, acest veșmânt este prevăzut cu bogate falduri verticale iar la gât cu o ușoară răscoială. În completarea costumului, regele poartă pantofi „à la poulaine”, cu vârful ascuțit, introduși în Franța sub domnia lui Carol al V-lea și răspândiți în restul Europei în deceniile 7 și 8 ale secolului al XV-lea¹⁰. Capul regelui este tratat cu o deosebită minuție: detaliile fizionomiei, finețea cu care sunt modelate barba și eleganta podoabă — ce trimite spre un turban — a capului, expresia de adorație pe care o degajă întreaga figură, denotă multă abilitate în realizarea modelului și apoi a matriței ce au stat la baza realizării acestei cahle. De altfel, exactitatea redării chipului ne ajută să identificăm personajul. Conform datelor cuprinse în *Liber Pontificalis*, prima scriere ce ne oferă detalii cu privire la vârsta, fizionomia și onomastica regilor magi¹¹, personajul nostru nu poate fi decât Melchior, cel mai bătrân dintre regi, reprezentat indeobște cu barbă și chelie, în comparație cu ceilalți doi, Gaspar și Balthazar, ambii mult mai tineri, unul imberb, celălalt de culoare. Aurul — simbolul puterii pământene în fața puterii divine¹², ofranda pe care o închină Melchior copilului Iisus — este prezentat într-un cofret frumos împodobit după moda orfevrăriei veacului al XV-lea. Coroana regelui, prevăzută cu trei fleuroane, se află depusă în semn de venerație pe un mic postament din imediata vecinătate.

Restul cahlei este ocupat de personaje ce sugerează suita regelui. Registrul superior, cu evidente intenții de redare a perspectivei, puțin reușite, este ocupat de calul de pe care regele tocmai a descălecat. Atât detaliile anatomice ale calului cât și cele privind bogatul harnașament ce îl împodobește sunt redade cu o deosebită acuratețe. Câteva elemente vegetale stilizate, care acuză o influență renașcentistă, ocupă spațiul rămas gol deasupra calului. Un paj sau un curtean, înveșmântat după moda celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea¹³, într-o tunică scurtă, cu jupa plisată, cu mânecile sumese până la coate și cu încălțăminte ascuțită, ocupă partea dreaptă a chalei.

⁸ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III/1, Paris, PUF, 1959, p. 404.

⁹ Vasile Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, în *PVAR*, 11, București, 1972, p. 65.

¹⁰ Având în vedere că scene similare celei bistrițene se găsesc în mai multe exemplare și în Moldova, la Suceava, credem a nu greși dacă identificăm într-o cahla împodobită cu imaginea Mariei ținând pe pruncul Iisus pe genunchi, găsită tot la Suceava, în același context cu scena *Închinării*, pe cea care ar fi putut face pereche cu cahla în discuție (v. K. A. Romstorfer, *Cetatea Sucevii*, București, 1913, pl. V și pl. VI). Pentru această interpretare pledează și un fragment de frescă păstrat în biserică „Sfânta Margareta” din Mediaș, aparținând primului strat de pictură, datat între anii 1380 — 1390, scenă din care se mai păstrează doar grupul Mariei cu Iisus, fiind identificată ca făcând parte din tema *Închinării*

fructele primite de către sfântă drept dar divin în momentul sacrificiului suprem⁵, constituie atributele sale. Doro-tea este deseori prezentă în scene de adorație⁶.

3. *Închinarea magilor* se află pe un exemplar nesmăluit (I = 32 cm; l = 21,5 cm), delimitat spre exterior de o margine îngustă (Fig. 3). Această reprezentare nu ilustrează decât una din scenele temei ce impunea o dezvoltare mai amplă. Cahla în discuție era încadrată de cel puțin alte două, dintre care cea din stânga trebuia să figureze obiectul adorației, pruncul Iisus⁷, iar cea din dreapta, pe ceilalți doi regi magi, în picioare, așteptându-și rândul pentru a-i prezenta și ei omagiul și darurile.

Personajul principal al scenei, regele închinător, este amplasat în stânga cahlei, într-o poziție clasică și atât de familiară vieții de curte — cu un genunchi la pământ — poziție care sugerează atitudinea vasalului în fața suzeranului⁸. Peste tunica lungă și largă cu mâneci complicat pliate, regele poartă un saccos, veșmânt împărătesc de sorginte persană⁹, a cărui prezență este perfect justificată de originea orientală a personajului. Alcătuit din două foi mari, scurte până la genunchi și îngrijit bordate pe margine, acest veșmânt este prevăzut cu bogate falduri verticale iar la gât cu o ușoară răscoială. În completarea costumului, regele poartă pantofi „à la poulaine”, cu vârful ascuțit, introduși în Franța sub domnia lui Carol al V-lea și răspândiți în restul Europei în deceniile 7 și 8 ale secolului al XV-lea¹⁰. Capul regelui este tratat cu o deosebită minuție: detaliile fizionomiei, finețea cu care sunt modelate barba și eleganta podoabă — ce trimite spre un turban — a capului, expresia de adorație pe care o degajă întreaga figură, denotă multă abilitate în realizarea modelului și apoi a matriței ce au stat la baza realizării acestei cahle. De altfel, exactitatea redării chipului ne ajută să identificăm personajul. Conform datelor cuprinse în *Liber Pontificalis*, prima scriere ce ne oferă detalii cu privire la vârsta, fizionomia și onomastica regilor magi¹¹, personajul nostru nu poate fi decât Melchior, cel mai bătrân dintre regi, reprezentat indeobște cu barbă și chelie, în comparație cu ceilalți doi, Gaspar și Balthazar, ambii mult mai tineri, unul imberb, celălalt de culoare. Aurul — simbolul puterii pământene în fața puterii divine¹², ofranda pe care o închină Melchior copilului Iisus — este prezentat într-un cofret frumos împodobit după moda orfevrăriei veacului al XV-lea. Coroana regelui, prevăzută cu trei fleuroane, se află depusă în semn de venerație pe un mic postament din imediata vecinătate.

Restul cahlei este ocupat de personaje ce sugerează suita regelui. Registrul superior, cu evidente intenții de redare a perspectivei, puțin reușite, este ocupat de calul de pe care regele tocmai a descălecat. Atât detaliile anatomice ale calului cât și cele privind bogatul harnașament ce îl împodobește sunt redade cu o deosebită acuratețe. Câteva elemente vegetale stilizate, care acuză o influență renașcentistă, ocupă spațiul rămas gol deasupra calului. Un paj sau un curtean, înveșmântat după moda celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea¹³, într-o tunică scurtă, cu jupa plisată, cu mânecile sumese până la coate și cu încălțăminte ascuțită, ocupă partea dreaptă a chalei.

magilor (v. Vasile Drăguț, *Picturile murale de la Mediaș. O importantă recuperare pentru istoria artei transilvănene*, în *RMM.MIA*, 2, 1976, p. 20.

⁸ Prin extindere, această poziție este consacrată și pentru redarea ideii de închinare, de donare (vezi poziția lui Ștefan cel Mare în *Tetравangelul de la Humor*, dar și Camille Piton, *Le costume civil en France du XIII^e au XIX^e siècles*, Paris, f.a. p. 125).

⁹ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 205.

¹⁰ François Boucher, *Histoire du costume*, Paris, 1965, p. 198.

¹¹ Louis Réau, *op. cit.*, II, t. 2, Paris, 1957, p. 236.

¹² *Ibidem*, p. 241 — 242.

¹³ François Boucher *loc. cit.*



Fig. 4. — Bistrița. Cahla cu scena Iisus și Samariteanca.



Fig. 5. — Bistrița. Cahla cu scena Judecării lui Pilat.

Curteanul ține în mâna dreaptă un bici, iar cu cea stângă, prin analogie cu piese ilustrând aceeași scenă care provin de la Suceava ¹⁴, ține dârlogii calului.

4. *Iisus și Samariteanca* se află pe un exemplar nesmălțuit (I = 25 cm ; l = 19 cm), având chenarul ușor reliefat, mărginit spre interior de un dublu registru împodobit cu elemente vegetal-flo-rale de factură renașcentistă. Registrul superior al cadrului astfel delimitat este prevăzut cu o împletitură vegetală ce trimite ca impresie generală la arcadele care însoțesc în mod obișnuit cahlele — nișă de tip gotic din plin secol al XV-lea (Fig. 4).

Tema cunoaște o tratare clasică ¹⁵. De o parte și de alta a fântânii zisă „a lui Iacob”, Iisus Hristos și Samariteanca ocupă în mod armonios și echilibrat spațiul dat.

În partea stângă a cahlei, Iisus, fără nimb și desculț, înveșmântat cu o tunică lungă și probabil cu o mantie deasupra, însetat și obosit se sprijină cu mâna stângă de ghizdurile fântânii. Cu mâna dreaptă duce la gură vasul cu apă ce-i fusese oferit de Samariteancă. Aceasta, plasată în dreapta, este surprinsă în momentul în care urma să deșerte într-o oală cu două torți, așezată pe o treaptă de piatră, găleata plină, abia scoasă din fântână. Îmbrăcată într-o rochie lungă cu decolteu pătrat, și mânecile ridicate, pare a fi încinsă la mijloc cu un șorț. Părul îl poartă adunat într-un coc, pe creștet, iar în picioare este încălțată, după moda orientală, cu iminei cu vârful întors.

5. *Judecata lui Pilat* este întâlnită pe două exemplare fragmentare, dintre care unul (I păstrată = 18 cm ; l = 18 cm) este smălțuit policrom în verde, galben și brun, celălalt (I păstrată = 9 cm ; l = 18 cm) nesmălțuit (Fig. 5).

Detaliile din cahla nesmălțuită apar mult mai precis redată în comparație cu cele din cahla smălțuită. Marginea cahlelor este terminată sub forma unui chenar îngust, ușor profilat.

Scena reprezintă procesul politic al lui Iisus, proces ce succede în timp celui religios, prezidat de către Ana și Caiafa. Imaginea ilustrează scena în care Iisus este adus, după ce fusese recuzat de

¹⁴ K. A. Romstorfer, *op. cit.*, pl. VI ; Marioara Nicorescu, *Noi descoperiri de ceramică ornamentală din secolele XV—XVI*

la Suceava, în *AM*, IV (1966), p. 321—322, fig. 4/2, 5/1.

¹⁵ Louis Réau, *op. cit.*, II, t. 2, p. 323.

către tetrarhul Galileii Herodus Antipas, în fața procuratorului roman Pilatus Pontius — Pilat din Pont¹⁶. Înaltul magistrat roman apare așezat pe un tron amplasat pe un soclu înalt rectangular. Spătarul și lateralele jilțului sunt modelate în acoladă. Îmbrăcămintea lui Pilat este formată dintr-o tunică lungă până la glezne. Bustul îi este apărat de un pieptar cu decolteu în formă de V. Pe cap poartă o cască de tip „celată”, iar picioarele și le odihnește pe o pernă micuță. Iisus, care ocupă centrul compozițional al piesei, cu capul ușor plecat, este aureolat de un nimf cruciger. Poartă o tunică trei-sferturi, iar mâinile îi sunt legate în față cu o sfoară al cărei capăt este ținut de un oștean. Armura acestuia este caracteristică celei de-a doua jumătăți a secolului XV¹⁷, pe cap are o cască de tip „celată”, bustul îi este protejat de o cuirasă alcătuită din pieptar și spătar, iar soldurile de către tasete. Acestea din urmă sunt întocmite din plăci de oțel mobile, articulate orizontal. Articulațiile, îi sunt prevăzute cu umerare, cotiere și genunchiere. Cel din dreapta este înveșmântat asemeni lui Pilat, cu tunică lungă și largă, pieptar și cască „celată” pe cap, iar cel din stânga, poartă probabil o armură, iar pe cap o cască de tip „armet”, fără vizieră, dar prevăzută cu o creastă pe calotă. Fondul scenei este ocupat de mai multe arme înalte: securi, halbarde, măciuci, furci ce sugerează toate, alături de oștenii din primul și al doilea plan, o pază numeroasă.

6. *Învierea* se află pe un exemplar nesmălțuit (I = 29 cm ; l = 23 cm), cu un chenar îngust, slab reliefat, ce mărginește piesa în exterior (Fig. 6). Din cele cinci modalități de redare a temei, varietate datorată lipsei unui text evanghelic explicit referitor la acest moment¹⁸, creatorul cahlei a



Fig. 6. — Bistrița. Cahlă cu scena *Învierii*.

adoptat în cazul de față pe cea în care Iisus este prezentat ieșind cu un picior din sarcofag — *Christus una pede extra sepulcrum*. Acțiunea se petrece în lipsa oricărui martor, cei trei paznici — soldați puși să vegheze, zăcând adormiți de o parte și de alta a mormântului.

Centrul scenei este ocupat în întregime de către Iisus ușor supradimensionat în raport cu celelalte personaje. Cu anatomia corpului destul de bine marcată, Iisus pășește cu piciorul stâng

¹⁶ *Ibidem*, p. 444 și 449.

¹⁷ Cristian Vlădeșcu, *Încercări asupra periodizării și tipologiei armelor albe medievale occidentale — secolele XV —*

XVIII, în *SMMIM*, nr. 2 — 3, 1969 — 1970, p. 108 — 115.

¹⁸ Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei...*, p. 21.

în afara sarcofagului. În jurul coapselor este înfășurat un pagnus, în timp ce o mantie, prinsă la gât cu o agrafă, îi acoperă spatele. Cu mâna dreaptă binecuvăntează, în timp ce în cea stângă ține stindardul împodobit cu o cruce — simbolul victoriei vieții asupra morții¹⁹.

Cei trei soldați-paznici sunt amplasați în trei din cele patru colțuri ale sarcofagului, în poziții diferite, dar care sugerează, fiecare, un somn adânc. Vestimentația lor este ca și în cazul scenei *Judecării lui Pilat*, caracteristică pentru costumul militar al celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea : căști de tip „armet” sau „celata” cu sau fără vizieră, pe cap cuirase ușoare, umerare și cotiere pentru tors și brațe și apoi pulpanele sau tasetele pentru șolduri și coapse. Doi dintre oșteni, cel din stânga sus și cel din dreapta jos, poartă lăncii.

7. *Încoronarea Maicii Domnului* este prezentă pe două exemplare diferite.

a) *Încoronarea Maicii Domnului de către Iisus Hristos*, pe o placă smălțuită în verde (I = 29 cm ; l = 22,5 cm) cu chenar marginal scund și îngust (fig. 7).



Fig. 7. — Bistrița. Cahlă cu scena *Încoronării Fecioarei de către Iisus Hristos*.

Scena propriu-zisă se înscrie într-un cadru pentagonal suprapus de două arcade trilobate în acoladă și pînaci, elemente de factură gotică schematic tratate. Extremitățile exterioare sunt flancate de câte un înger cu aripile deschise, înveșmântat în tunică lungă, strânsă în talie.

În centrul spațiului astfel delimitat, pe un jilț dublu plasat pe un postament format din trei trepte, stau așezați Iisus și Maria. Cel dintâi, aflat în dreapta cahlăi, încoronat și nimbat, ținând în mâna stângă globul cruciger, așează cu cea dreaptă coroana pe capul Mariei. Aceasta, cu mâinile împreunate ca pentru rugă, se înclină cu grație pentru a o primi. Veșmintele Mariei și ale lui Iisus sunt identice : peste o tunică lungă și largă, strânsă la mijloc cu un cordon, o mantie bogată este prinsă la gât cu câte o agrafă. Maria, după canonul occidental, poartă părul lung, despletit pe spate. Personajelor esențiale li se adaugă asistența ce formează curtea cerească. Cei doi îngeri, cu aspect de „putti” renașcentiști, amplasați în spatele Mariei și al lui Iisus, acompaniază scena cu acorduri muzicale : cel din stânga cântă la harpă iar cel din dreapta, urmărind poziția mâinilor, putem presupune că folosește un instrument de suflat.

¹⁹ Întregirea cahlăi în acest sens este făcută ținându-se cont de reprezentarea consacrată în iconografie acestei scene.



Fig. 8. — Bistrița. Cahlă cu scena Încoronării Fecioarei de către Sfânta Treime.

care ocupă spațiul dintre cele două grupuri de personaje, să fi fost figurat porumbelul — simbolul iconografic al Sfântului Duh.



Am insistat cu deosebire asupra descrierii elementelor de iconografie și a datelor tehnice ale cahlălor în discuție cu un scop bine determinat: dovedirea virtuților artistice ale acestei categorii de piese.

În comparație cu cahlăle cu tematică laică inspirată din eposul cavaleresc care, în condițiile unei realizări tehnice ireproșabile, nu reclamă decât talent din partea creatorilor de modele sau de tipare, problematica ridicată de cahlăle cu tematică biblică este mult mai complexă. Realizarea lor, după canoanele iconografiei occidentale — deși acestea sunt mult mai puțin stricte decât cele impuse prin erminii de Biserica orientală — reclamă cunoștințe temeinice din domeniul teologic și iconografic. Fiecare scenă de pe cahlăle bistrițene poate sta alături, din punctul de vedere al tratării artistice, stilistice, compoziționale și nu în ultimul rând iconografice, de reprezentante ale aceleiași teme întâlnite în pictura murală și de șevalet, în sculptură sau în miniatura transilvăneană, dar și central-europeană din a doua jumătate a secolului al XV-lea și din primele decenii ale secolului al XVI-lea.

Identificarea surselor de inspirație pentru iconografia cahlălor noastre pledează pentru cuprinderea acestui fenomen local într-un context mai larg, nu numai transilvănean, ci și central-european. Aceste surse de inspirație le regăsim și în arta lui Martin Schongauer și a anturajului său²¹, în miniaturile faimosului manuscris *Braeviarum Davidicum*, strălucită operă a școlii franco-fla-

b) *Încoronarea Maicii Domnului de către Sfânta Treime*, pe o placă nesmălțuită (I reconstituită = 24 cm; l = 16 cm) al cărui câmp este delimitat spre exterior de un chenar cu profilatura bine marcată (Fig. 8). Registrul inferior al piesei este prevăzut cu un decor floral-geometric.

Scena se petrece, conform dogmei, în cer²⁰. În dreapta cahlăi, Dumnezeu Tatăl așezat, ține în mîna stîngă globul cruciger, în timp ce cu cea dreaptă o binecuvîntează pe Fecioară.

Aceasta, îngenunchiată, cu capul plecat și cu mîinile împreunate, primește binecuvîntarea. În partea stîngă a cahlăi, Iisus, și el așezat pe un jîlt, pune cu ambele mîini coroana pe capul mamei sale. Cele trei personaje, ca și în cazul cahlăi anterioare, poartă același tip de veșmînt: tunică largă, strînsă în talie cu cordon, și mantie bogată, prinsă la gât cu o agrafă. Se remarcă deosebita abilitate folosită la realizarea atît a faldurilor veșmintelor, cît mai ales a șuvițelor de păr, mai bogate sau abia sugerate ale personajelor.

La desfășurarea acțiunii participă cetele cerești sub înfățișarea a doi îngeri cu aripile deschise și semnul crucii pe creștet, plasați în porțiunea superioară a cahlăi. Este foarte probabil ca în fragmentul ce lipsește din cahlă, și

²⁰ Louis Réau, *op. cit.*, p. 623.

²¹ *Cathédrale de Lausanne, 700^e anniversaire de la conse-*

cration solenelle, Catalogue de l'exposition, Lausanne, 1975, p. 54.

mande ²², în tripticul pictat de Stephan Lochner în 1440 pentru catedrala din Köln ²³ sau în altarul Sfintei Columba de la München ²⁴ pictat de către Van der Weyden în 1445–1460.

Surse de inspirație pentru realizatorii modelelor și ai matrițelor cahlilor bistrițene le-au putut constitui și altarele de la Prejmer, Mediaș, Târnava și Biertan, precum și întreaga pictură murală gotică transilvăneană.

Analogiile și chiar identitățile ce se pot stabili între cahlile de la Bistrița și exemplare similare descoperite în Boemia, Slovacia, Austria, Germania, Polonia și Moldova dovedesc că cele transilvănene, realizate fără îndoială pe plan local, au beneficiat de modele, sau poate chiar de tipare ce au cunoscut o mare circulație europeană. Este de menționat că, până acum, în literatura ce ne-a fost accesibilă, nu am găsit analogii relevante pentru cahlile în discuție. Calitatea celor date în aceeași vreme, cum ar fi cele descoperite la Roșia ²⁵, este inferioară. Lacună de cercetare deocamdată, sau nu, această situație ne poate determina să credem că cel puțin pentru unele dintre piese, meșterii sau artiștii bistrițeni au putut să-și procure, din regiunile specializate în producția de cahle ale centrului european, modelele dorite pe care apoi le transpuneau în piese finite, așa după cum pentru altele, au putut crea ei înșiși modelele și tiparele necesare. Prin modelele importate, arta cahlilor bistrițene devine o artă dependentă într-o oarecare măsură de cea central-europeană.

Scena *Bunei-Vestiri* o regăsim pe o cahlă de la Lausanne ²⁶ dar și făcând parte din ciclul *Noului Testament* și împodobind cele două sobe din 1561 și 1562 realizate de către Hans Berman ²⁷. Scena *Închinării magilor* este prezentă la Brno ²⁸, într-o redare unitară a întregii teme pe o singură cahlă și, tot sub această formă, împodobește celebra sobă de la Erfurt, datată 1473 ²⁹, precum și pe cea polieromă, de factură renascentistă, lucrată la Nürnberg ³⁰ în 1540–1550. *Judecata lui Pilat*, în variate reprezentări compoziționale, nu lipsește de pe nici o sobă ce ilustrează ciclul *Patimilor lui Iisus*. Le remarcăm din nou pe cele ce aparțin sobelor realizate de Hans Berman ³¹. *Învieerea*, scenă singulară sau făcând parte din același ciclu hristologic, o întâlnim în Moravia ³², sau în formă polieromă pe soba de la Nürnberg ³³. O splendidă analogie europeană pentru scena *Încoronării de către Sfânta Treime* o găsim într-o frumoasă cahlă-nișă, smălțuită polierom, componentă a somptuoasei și binecunoscutei sobe de la Salzburg, datată 1501 ³⁴.

O problemă deosebit de interesantă o ridică analogiile cu cahlile din Moldova, surprinzător, la prima vedere, mai numeroase decât cele transilvănene. O cahlă care redă până în cele mai mici amănunte scena *Încoronării Maicii Domnului de către Iisus Hristos* a fost găsită la cetatea Sucevei încă de K.A. Ramstorfer ³⁵. Tot la Suceava au fost descoperite mai multe cahle decorate cu o compoziție foarte apropiată de cea a *Închinării magilor* ³⁶. Aceste prezențe vin să dovedească, fără putință de tăgadă, acea bănuită circulație, între Transilvania și Moldova, a modelelor și a tiparelor pentru cahle. În primul caz avem în mod evident de a face cu circulația unui tipar foarte probabil din metal, circulația celor ceramice, la fel de perisabile ca și cahlile fiind greoaie și cu un mare coeficient de risc. În cel de-al doilea caz, având în vedere ușoarele prelucrări ale temei, precum și calitatea inferioară a reliefului imprimat mai puțin perfect în detalii față de cahlă bistrițeană, credem că realizatorul moldovean a avut la dispoziție un model desenat sau un tipar uzat pe care l-a transpus într-o matrită, după talentul și priceperea sa. Rezultatul este modest, dar modelul, perfect recunoscutibil.

Acestate nu sunt însă singurele exemple de cahle cu tematică religioasă de factură occidentală din Moldova. Ele sunt mult mai numeroase, constituind adeseori prelucrări locale ale unor teme clasice, fără îndoială din Transilvania, în principal din învecinata Bistrița. Să nu uităm că profitând de poziția geografică extrem de favorabilă, relațiile Bistriței cu Moldova cunosc un permanent

²² Gh. Buluță, Corneliu Dima Drăgan, *Manuscrise miniaturate franceze în colecții din România*, București, 1978, pl. XV și urm.

²³ Louis Réau, *op. cit.*, pl. 17.

²⁴ *Cathédrale de Lausanne*..., p. 120, cat. 86.

²⁵ Thomas Nägler, *Un depozit de plăci ornamentale descoperit la Roșia (r. Sibiu)*, în *Culegere de studii și cercetări*, Brașov, I, 1967, p. 145–151.

²⁶ *Cathédrale de Lausanne*..., p. 54.

²⁷ Torsten Gebhard, *op. cit.*, p. 83.

²⁸ V. Nekuda, K. Reichertová, *Sřředověká keramika v Čechách a na Moravě*, Brno, 1968, pl. XCVIII/3.

²⁹ Karl Berling, *Der Erfurter Ofen in Dresdner Kunstgewerbe Museum*, in *Belvedere*, III, Wien, 1923, p. 193.

³⁰ Torsten Gebhard, *op. cit.*, p. 76–77.

³¹ *Ibidem*, p. 83, fig. 79.

³² V. Nekuda, K. Reichertová, *op. cit.*, pl. XCIX/1, XLII/1.

³³ Torsten Gebhard, *op. cit.*, p. 78, fig. 65.

³⁴ *Ibidem*, p. 72, fig. 52.

³⁵ K. A. Ramstorfer, *op. cit.*, pl. V.

³⁶ *Ibidem*, pl. VI; Marioara Nicorescu, *op. cit.*, nota 8

curs ascendent în vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș ³⁷. Dacă imaginea *Bunei Vestiri* în variantă moldovenească descoperită la Suceava ³⁸ și la Baia ³⁹ nu cunoaște replici compoziționale în alte zone, o scenă a *Crucificării* prezentă la Iași ⁴⁰ sugerează tratarea întregului ciclu hristologic, iar imagini ale unor sfinți, precum apostolii Petru și Pavel de la Spătărești ⁴¹, Moldovița ⁴² sau figura profetului David de la Baia ⁴³, pledează pentru o bogată tematică cu caracter hagiografic. Aceste prezențe vin să contureze mai clar caracterul de inspirată sinteză a ceramicii monumentale din Moldova, sinteză în cadrul căreia, numeroase motive de inspirație bizantină se întrepătrund cu cele de origine occidentală ⁴⁴.

Discuțiile prilejuite de exemplarele ceramice descoperite la Bistrița transilvană pledează, credem, pentru acordarea unei mereu sporite atenții acestor aparent modeste, dar în fapt atât de semnificative, mărturii de viață și de artă medievală. Bogate în frumuseți, ele mărturisesc adevăruri pasionante. Opere uneori ale unor meșteșugari de rând, nedepășind nivelul artei populare, sau alteori ale unor adevărați măestri, cum este cazul pieselor luate aici în discuție, cahelele dezvăluie pe lângă calități artistice incontestabile, o latură mai puțin relevată până acum, cea a relațiilor artistice existente între diferite zone și popoare europene. Ele apar astfel, mai bogate și mai rodnice în înțelesuri, decât se acceptă îndeobște.

ÉLÉMENTS D'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE DANS LA CÉRAMIQUE MONUMENTALE

RÉSUMÉ

Le présent article concerne quelques carreaux de poêle découverts par les auteurs au cours des fouilles archéologiques entreprises à „la Maison Ion Zidaru” et au logement n°. 22 de l'ensemble „Sugălete” de la ville de Bistrița (jud. Bistrița-Năsăud). Les pièces ont pu être datées dans l'intervalle compris entre la fin du XV^e siècle et le début du siècle suivant. Parmi les divers thèmes retrouvés dans ces matériaux archéologiques nous avons choisi les scènes inspirées du *Nouveau Testament*, notamment : le cycle de la Vierge et le cycle du Christ. Neuf terres cuites regroupées en sept scènes, soit : l'*Annonciation* (fig. 1), l'*Adoration de Sainte Dorothee* (fig. 2), l'*Adoration des Rois mages* (fig. 3), *Jésus et la samaritaine* (fig. 4), le *Jugement de Pilate* (fig. 5), la *Résurrection* (fig. 6) et le *Couronnement de la Vierge*, dans deux variantes (fig. 7, 8).

Chacune des scènes figurant sur les terres cuites de Bistrița est digne d'être comparée au point de vue artistique, stylistique, compositionnel et iconographique aux œuvres représentant les mêmes thèmes appartenant à la peinture murale et de chevalet, à la sculpture ou à la miniature transylvaine et de l'Europe centrale datant de la seconde moitié du XV^e siècle et aux premières décennies du XVI^e.

Œuvres de véritables artistes et artisans de Bistrița, les terres cuites présentées nous dévoilent, à côté d'autres incontestables qualités, un aspect moins étudié jusqu'à présent : celui des relations artistiques entre des zones et des peuples européens différents. La signification de ces créations nous apparaît plus riche que celle qu'on leur accorde généralement.

³⁷ M. Dan și S. Goldenberg, *Bistrița în secolul al XVI-lea și relațiile ei comerciale cu Moldova*, în *Studia Historica*, 1964.

³⁸ K. A. Romstorfer, *op. cit.*, pl. VI.

³⁹ Eugenia Neamțu, Vasile Neamțu, Stela Cheptea, *Orașul medieval Baia în secolele XIV—XVII*, vol. II, Iași, p. 239, fig. 107/5.

⁴⁰ Nicolae N. Pușcașu, Voica Maria Pușcașu, *Mărturiile de civilizație și de urbanizare medievală descoperite în patria istorică*

a Iașilor, în *RMM.MIA*, 2, 1983, p. 48, fig. 24.

⁴¹ Lia Bălrâna și Adrian Bălrâna, cercetări inedite.

⁴² Gh. I. Cantacuzino, *Vechea mănăstire a Moldoviței în lumina cercetărilor arheologice*, în *BMI*, 1971, 3, p. 83.

⁴³ Eugenia Neamțu și Vasile Neamțu, Stela Cheptea, *op. cit.*, vol. I, p. 264, fig. 112.

⁴⁴ Vasile Drăguț, *Ceramica monumentală din Moldova — operă de inspirată sinteză*, în *RMM.MIA*, 1976, 1, p. 38.

CONSTANTINOPOLUL ÎN ICONOGRAFIA TÂRZIE DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ

I. SURSE LITERARE NOI ÎN CONSTITUIREA IMAGINII LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVII-LEA: O IPOTEZĂ

de CONSTANȚA COSTEA

Iconografia *Sfinților Împărați Constantin și Elena*, al căror cult se intensifică, din rațiuni știute, în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu, cunoaște în această perioadă unele intervenții, ale căror semnificații rămân de evaluat.

Una dintre ele, deja comentată¹, privește apariția lui Hristos răstignit pe crucea susținută de împărați, cruce asimilată, în general, ca simbol al victoriei, conform referinței la istoria Sf. Constantin.

O altă intervenție, care a determinat prezenta investigație vizează reprezentarea cetății Constantinopolei, la baza crucii, în icoana *Sf. Împărați* din colecția Muzeului Național de Artă (dim. 116/85 cm., i. 448/11791) provenind de la Mitropolia Târgoviștei — conform surselor Muzeului — și pictată la 1699 de un zugrav al cărui nume a fost reconstituit în Athanasie² (Fig. 1).

Comparativ cu similarele de la Hurezi, contemporane, din paraclis și din muzeu (provenind din prima serie a catapetesmei bisericii mari), icoana introduce o expresie specială: tratamentul stilistic „modern”, în anvelopă, al figurilor, vizând corespondențe formale — mergând până la transfer prosopografie — cu școala „Orujeinilor palati”, activă în Rusia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea³.

Prezența, în configurație ușor emblematică, a cetății Constantinopolei — identificată prin inscripție⁴ — pare singulară în iconografia icoanei românești și rară în alte medii⁵ (Fig. 2).

În perioada Turcocrăției căderea capitalei bizantine determinase o modificare în comportamentul lumii creștine. Astfel, ciclul „capitalelor creștine” (mănăstirile celebre de la Ierusalim, Sinai și Athos) prezent în secolul al XVI-lea la Dobrovăț este comentat de A. Grabar ca reflectând o nouă realitate „crée par la conquête turque”⁶; după dispariția Imperiului Bizantin, se produce un transfer

¹ Corina Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi — realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea*, în SCIA, Seria Artă plastică, T. 33 (1986), p. 18, fig. 7 — 8.; Tereza Sinigalia, *Un manuscrit greco-roumain enluminé datant de l'époque de Constantin Brâncoveanu* în R.R.H.A., Série Beaux-Arts, XXVI (1989), p. 30 — 33, fig. 6, 8, 9.

² Inscriptia „ianuarie 27, 7207, Ath...” se află pe icoana, din aceeași serie, reprezentând pe „Maica Domnului cu Pruncul Poarta (Ușa) Cuvântului”; icoana Sf. Împărați este menționată la nr. 41 în *Catalogul expoziției organizate de Muzeul Național de Artă, Icoane românești, secolele XVI — XVIII* (aprilie 1991; autor: Ana Dobjanschi).

³ V. I. Antonova, N. E. Mneva, Gossudarstvennaia Tretiakovskaia Galleriia, *Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI — nachala XVIII vv.*, II, Moskva, 1963, p. 378 — 456 (= cat. 877 — 975).

⁴ I aria πόλεως ἐκ τῆς Κωνσταντινῆς (...) εἰδὲς — în traducere aproximativă „Vedere a sfintei cetăți a grecilor Constantinopolei”: greșelile gramaticale și de ortografie nu sunt semnificative, ele având mare frecvență în documentele epocii (cf. Natalia Trandafirescu, Dir. Gen. a Arhivelor Statului).

⁵ Cetatea este epocală uneori în rarele reprezentări militare ale proimionului Acatistului („Asediul Constantinopolei”) v. *infra* sau frescele moldovenești din secolul al XVI-lea, dar

focalizarea pe alte funcții iconografice — liturgice, militare — face ca aspectul ei să fie sumar, mnemotiv. Pe de altă parte, în alte medii, contemporane, prezența unui grup de edicule anonim, cum se întâlnește în ferecătura reprezentând „Sf. Împărați”, executată de Sebastian Ilann la 1709 pentru mănăstirea Hurezi (C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române, sec. XIV — XIX*, Buc. 1968, cat. 359, fig. 254) sau a cetății numite „Ierusalim” în fresca „Sf. Constantin și Elena” a schitului „Sf. Apostoli” — Hurezi, 1700 (Anca Vasiliu, *Sensuri ale transparenței în iconografia brîncovenească. Schitul Sfinților Apostoli-Hurezi*, în SCIA, Seria Artă Plastică 37, 1990, Fig. 12) trimite la categoria „peisaj arhitectonic” care, în această perioadă târzie, pierde semnificația istorică, vizând un orizont spațial (sugerat sau presupus), uneori intrând într-o relație sumară cu „peisajul natural”: este un fenomen care se intensifică, ajungând la modă, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în special în icoana rusă. Cetatea Constantinopolei din icoana de la Muzeul Național de Artă capătă, prin amplasament — la baza crucii — și prin raport abstract cu fundalul, un aspect heraldic sugerat, detașându-se de obișnuitele, în epocă, „peisaje arhitectonice”.

⁶ A. Grabar, *Un cycle des „capitales” chrétiennes dans l'art moldave du XVI^e siècle*, în JÖB 21, Band, Wien, 1972, p. 129.

al capitalei creștine : „le monde des Orthodoxes ne disposa plus, dans ce qui fut l'Empire chrétien, que du « territoire » occupé par les couvents”⁷. În aceste condiții, universul creștin este reprezentat în continuare, spune Grabar, după maniera antică, prin „locuri privilegiate”, care sunt mănăstirile celebre din interiorul fostului Imperiu.

Funcția iconografică la care „capitalele creștine” participă poate varia de la cea mistică, în miracolele de la Dobrovăț⁸ (1529—1530) unde construcțiile sunt stereotipe, la venerarea de *loca sancta* în care imaginea acceptă detalii topografice, ca în icoanele Muntelui Sinai (sec. al XVI-lea)⁹, până la cea de edificare, ca în vederile „panoramice” din pridvorul palatului mitropolitului din Târgoviște, descrise de Paul de Alep în jurul lui 1654¹⁰.

Apariția neobișnuită — dacă lăsăm de o parte „Asediile” din pictura moldovenească și iconografia „Acatistului”, cu semnificație specială — a Constantinopolei, la sfârșitul secolului al XVII-lea



Fig. 1. — Sf. Constantin și Elena, București, Muzeul Național de Artă.

⁷ *Ibidem*, p. 129

⁸ Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave : où, quand et comment est-elle apparue?*, în *RRHA*, XXIII (1984), nr. 4, n. 51; față de exemplele invocate de S. Ulea pentru reprezentările Athosului, există surse mai vechi (sf. sec. al XV-lea, v. *infra*) decât cele publicate de Eleonora Costescu, *La gravure athonite et le paysage dans la peinture murale des pays roumains au XVIII^e et XIX^e siècles*, în *Actes du XIV^e*

Congrès International des Etudes Byzantines Bucarest, 1971, II, p. 529—535.

⁹ Kurt Weitzmann, „*LOCA SANCTA*” and the *Representational Arts of Palestine*, în *DOP*, 28 (1974), p. 31—56, fig. f.n.; D. Talbot Rice, *Five Late Byzantine Panels and Greco's Views of Sinai*, în *Burl. M.*, 87 (1947), fig. A—D.

¹⁰ *Călători străini despre țările române*, vol. VI, București, 1976, (parlea I îngrijită de M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru), p. 119.

în icoana Sf. *Împărați* de la Muzeul Național de Artă, nu reflectă, cred, o tentativă paseistă de recuperare a capitalei bizantine, căci în inscripție se menționează „cetatea grecilor”, deci nu a ecumenei ortodoxe.

Această reprezentare poate fi pusă mai degrabă, într-o ipoteză, în legătură cu un alt gest iconografic: o referință livrescă la *Legende*¹¹ sau la *Panegiricele* împăraților Constantin și Elena, care conțin, în majoritatea variantelor, o secvență despre fundarea noii capitale creștine. Redacția cea mai autoritară din seria acestor scrieri este cea constituită, din surse bizantine, în secolul

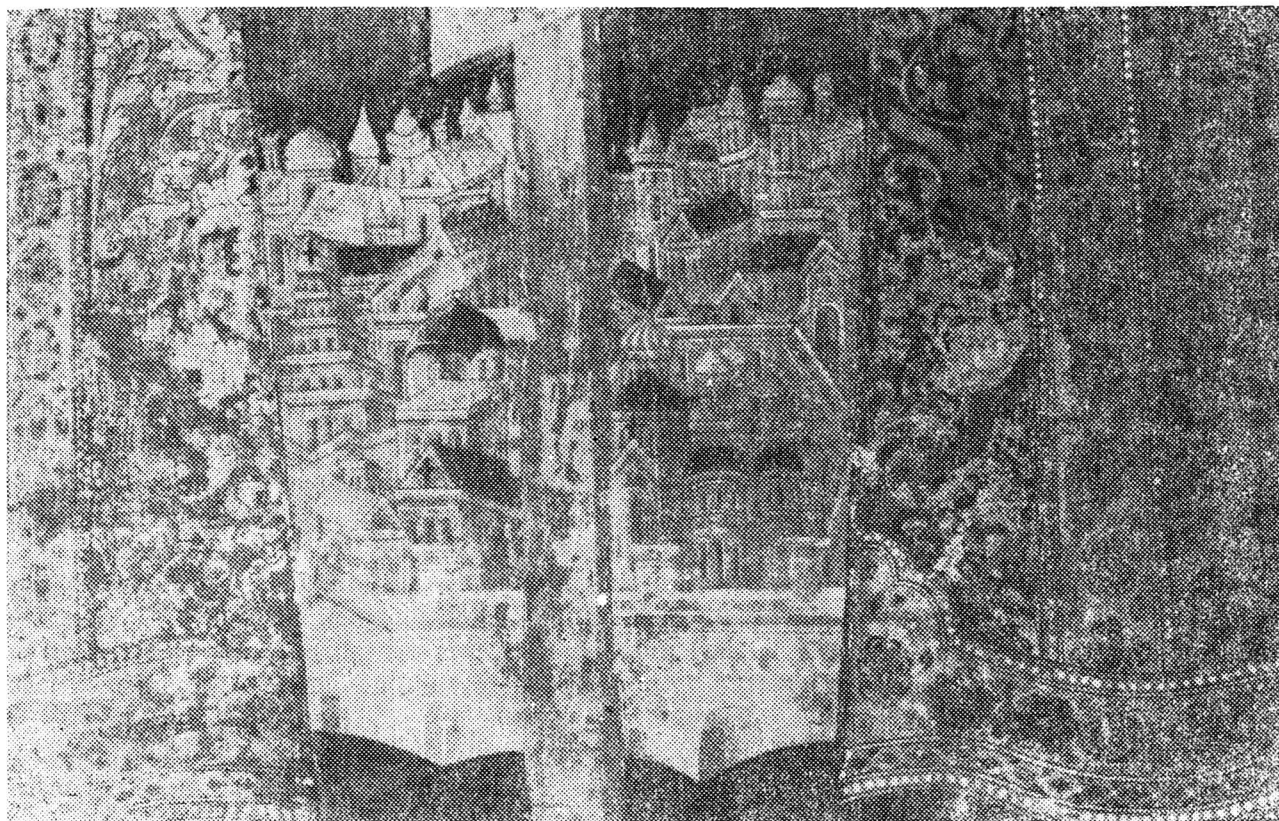


Fig. 2. — Sf. Constantin și Elena, detaliu: cetatea Constantinopolei.

al XIV-lea, de Eftimie, patriarhul Târnovei, având o primă traducere românească integrală în timpul lui Constantin Brâncoveanu¹². Variante privind întemeierea Constantinopolei, sumar înrudite capitoulului X, 3 al recenziei patriarhului bulgar, se întâlnesc în relatările neogrecești din *Mineele* secolului al XVII-lea, în *Neos Paradeisos* al lui Agapios Landos — regăsite parțial în traduceri românești din secolul al XVIII-lea — în sfârșit, în *Viețile* mitropolitului Dosoftei¹³.

Toate aceste relatări pun „stâlpul de porfir” în centrul Noii Rome.

Literatura Țării Românești înainte de 1700 include și alte texte retorice exaltând virtuțile monarhului creștin: *Epistolă și panegiric greco-român adresate lui Constantin Brâncoveanu*, compus de Gherasim, patriarhul Alexandriei, manuscris aflat în fondul B.A.R. (ms. rom. 766), datat, conform peceții (fol. 4^v) în 1692 (variante greacă), tradus în română și copiat — probabil la scurt interval¹⁴ — de Atanasie din Agapia (fol. 136^v)¹⁵; la acestea se adaugă un alt *Discurs despre împăratul Constantin*, redactat de Gheorghios Maiotes, autorul introducerii, și tipărit în grecește la 1697 (exemplar

¹¹ Iulian Ștefănescu, *Legende despre Sfântul Constantin în literatura română*, în *RIR*, I (1931), p. 251–300.

¹² G. Mihăilă, *Tradiția literară constantiniană de la Eusebiu al Cezareei la Nichifor Calist Xantopoulos, Eftimie al Târnovei și domnii fârilor române*, în *Cultură și literatură română veche în context european*, București, 1979, p. 273.

¹³ Iulian Ștefănescu, *Legende*..., p. 289.

¹⁴ Tereza Sinigalia, *Un manuscris greco-roumain...*, p. 29; pregătirea manuscrisului în vederea citirii lui la sfințirea bisericii mari a mănăstirii Hurezi — cum presupune autoarea — pare puțin verosimilă, având în vedere lungimea textului și densitatea conținutului, care îl recomandă mai degrabă lecturii particulare decât celei publice.

¹⁵ G. Stempel, *Catalogul manuscriselor românești*, I, București, 1978 p. 174–175, Tereza Sinigalia, *op. cit.* p. 30

inexistent în țară), cu conținut probabil succint de vreme ce a fost „rostit... în prea sfânta mitropolie a Ungrovlahiei”¹⁶.

Consistentul *Panegiric* al patriarhului Gherasim, personaj familiar al curții domnești din București¹⁷, pare a fi un original, care „până acum n-au fost ce acuma întâiu el l-au alcătuit precum să vede” (fol. 135^v), după cum relatează traducătorul, Atanasie din Agapia. Și probabil că nu se înșală: comparată cu *Panegiricul* patriarhului Eftimie, cu pasaje din *Noul Paradis* sau cu alte variante care se pot identifica în traduceri românești ulterioare¹⁸, scrierea nu pare derivată. Secvența relatând întemeierea cetății lui Constantin cel Mare și simbolică așezării ei, conținută în *ms. rom. 766* de la Biblioteca Academiei este amplă și mult deosebită de cea a recenziilor anterioare. Un detaliu din acest pasaj face ca textul să devină dintr-o dată actual pentru icoana *Sfinților Împărați* de la Muzeul Național de Artă: „Așisderea socotesc și altă podoabă mai mare ce are această vestită cetate; nu palatiile și saraile cele câte două, încă mai vârtos câte multe rânduri una peste alta”... (fol. 103^r).

În reprezentarea pictată a cetății, care nu pare a depăși, la prima vedere, caracteristicile de impersonalitate, neomogenitate și discontinuitate spațială ale decorului de tradiție bizantină¹⁹, se observă un detaliu de „arhitectură civilă”, un edificiu cu cinci nivele: conexiunea cu textul este sugerată, fără a putea afirma însă că este vorba de un palat. Sugestia va căpăta însă consistență în momentul în care aglomerarea de edificii va începe să capete identitate.

Pare la prima vedere neverosimil, dar există o corespondență de detalii cu cele mai vechi reprezentări cartografice ale Constantinopolei. Este vorba de ilustrațiile, în *Liber insularum archipelagi*, ale descrierii făcute de Cristoforo Buondelmonti, în jurul lui 1420—1422, cu ocazia călătoriei în Marea Egee, ca trimis al lui Cosimo de Medici, pentru achiziționarea de volume grecești rare²⁰.

Există un număr important de codice ilustrate care păstrează copii ale acestui *Isolario*²¹, publicate selectiv, dintre cele mai vechi și cunoscute. Se deduce din studiul lui G. Gerola că aceste copii datează din secolul al XV-lea și că pot exista redactări ulterioare ale lor, inedite (Fig. 3—6).

Comparând cetatea pictată în icoană cu vederile „à vol d’oiseau” din *Liber insularum* se pot repera fără echivoc, cred, unele monumente din topografia Constantinopolei. „Palatiile” cu „multe rânduri una peste alta”, din descrierea patriarhului Gherasim, reprezentate în icoană ca un edificiu cu nivele multiple, este chiar palatul imperial (*palatium imperatoris*) din desenele lui Buondelmonti, în realitate palatul zis al lui Constantin²².

Construcția cu aspect bazilical din icoană, din proximitatea incintei (zona frontală, stânga), nu este un edificiu întâmplător (stereotip), cum ar părea la prima vedere, ci, datorită apariției insistente în aceeași zonă, în desenele din colecțiile italiene este chiar basilica Sf. Ioan Studios. Cu o anume bunăvoință, edificiul de plan central cu un tambur mai puternic, din icoană, se poate asimila Sf. Sofii, așa cum apare, într-un amplasament comparabil, în reprezentările italiene. Se observă, în plus, cum incinta se închide spre nord, prin spatele palatului, delimitând Pera, care, la rândul ei, se închide spre nord cu un zid de incintă ale cărui turnuri sunt parțial asimilabile celor din vederile preluate din Buondelmonti.

Dacă pictorului presupus Athanasie, al icoanei de la București, i s-a oferit, la 1699, imaginea Constantinopolei prin aceste desene, prin copii contemporane lor sau prin exemplare târzii cărora acestea le-au fost prototipuri, nu se poate stabili pentru moment, majoritatea desenelor rămânând, inedită. După cum nu se poate ști, deocamdată, dacă și ce influență au exercitat imaginile topografice din secolul al XVI-lea menționate de R. Janin în *Constantinople byzantine*²³.

¹⁶ B.R.V., nr. 108, tipărit la Snagov, de Antim Ivireanul.

¹⁷ Radu Logofătul Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu Voievod (1688—1714)*, București, 1970; N. Iorga invocă o mențiune documentară atestând relațiile patriarhului cu familia Cantacuzinilor, căci „a cunoscut însuși pe « intru tot vestitul Constantin mai demăinele Marele-Stolnic »”, adăugând că nu era străin nici curții de la Iași, de vreme ce îl unsese domn pe Dimitrie Cantemir, cf. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, I, ed. Barbu Theodorescu, București, 1969, p. 136, 247.

¹⁸ G. Strempel, *Catalogul manuscriselor românești*, I—IV, București, 1978—1992.

¹⁹ Tania Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, in *Cah. Arch* 1964, p. 191.

²⁰ Agostino Pertusi, *Monasteri e monaci italiani all'Athos nell'Alto Medioevo*, in *Le Millénaire du Mont Athos, 963—1963*, Chevetogne, I; „si conoscono due redazioni in latino, l'una più ampia l'altra più breve che risalgono forse ambedue all'autore... la prima sarebbe del 1420, l'altra del 1422... due manoscritti che ce lo conservano, l'Ambros. lat. A219 inf. e Ravenn. lat. 308 della recensione più ampia... con riproduzioni... che evidentemente si ispirano al disegno originale schizzato dal Buondelmonti (p. 244—245).

²¹ Giuseppe Gerola, *Le vedute di Constantinopoli di Cristoforo Buondelmonti*, in *Studi Bizantini e Neoellenici* 3 (1931), p. 249—252, Roma, (din care se reproduc unele variante în studiul de față).

²² R. Janin, *Constantinople byzantine. Développement urbain et Répertoire topographique*, Paris, 1950, p. 128—130.

²³ *Ibidem*, p. XXIII.

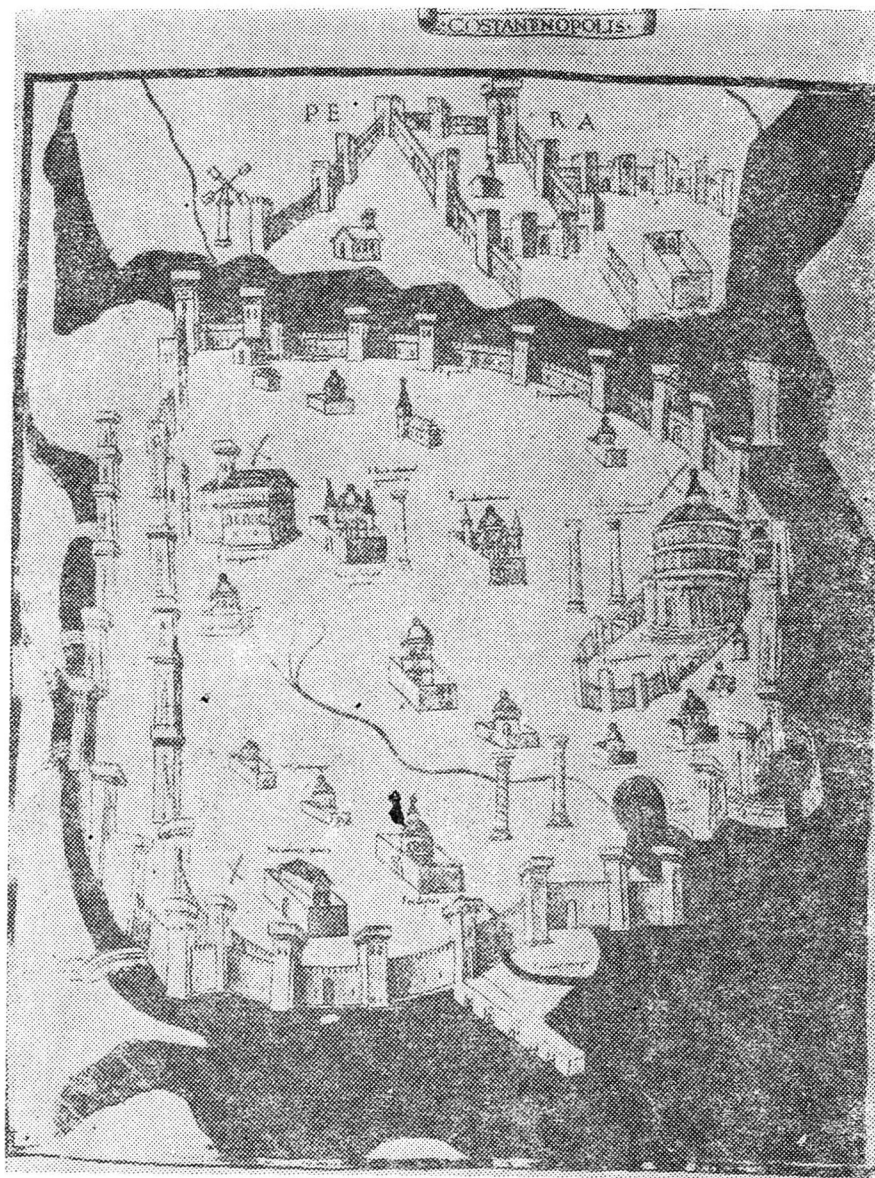


Fig. 3. — Cetatea Constantinopolei (Roma, Urbinatē 277.a; după Giuseppe Gerola, *Le vedute di Constantinopoli di Cristoforo Buondelmonti* in *Studi Bizantini e Neoellenici* 3[1931] fig. f.n.).



Fig. 4. — Cetatea Constantinopolei (Firenze, Laurenziano XXIX. 25; după Giuseppe Gerola *Le vedute . . .*, fig. f.n.).

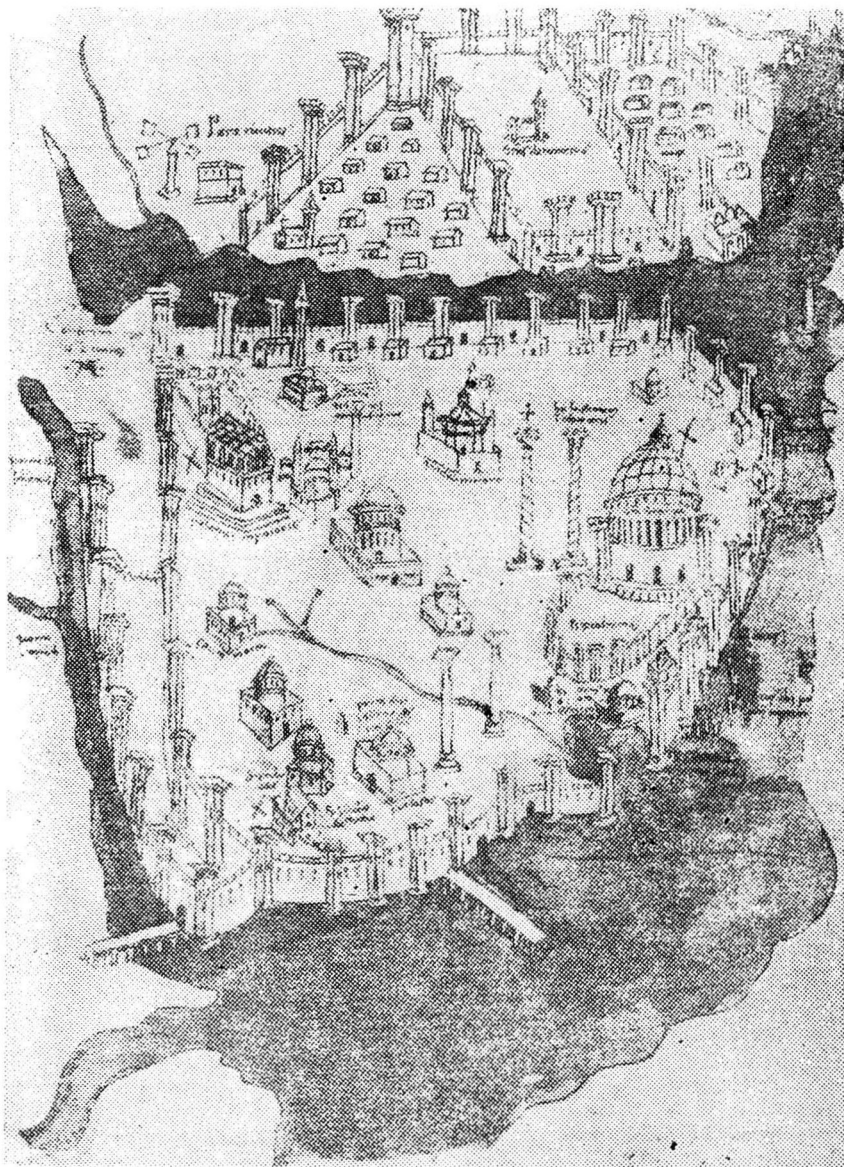


Fig. 5. — Cetatea Constantinoplei (Firenze, Nazionale II.II.312; după Giuseppe Gerola, *Le vedute...* fig. f.n.).

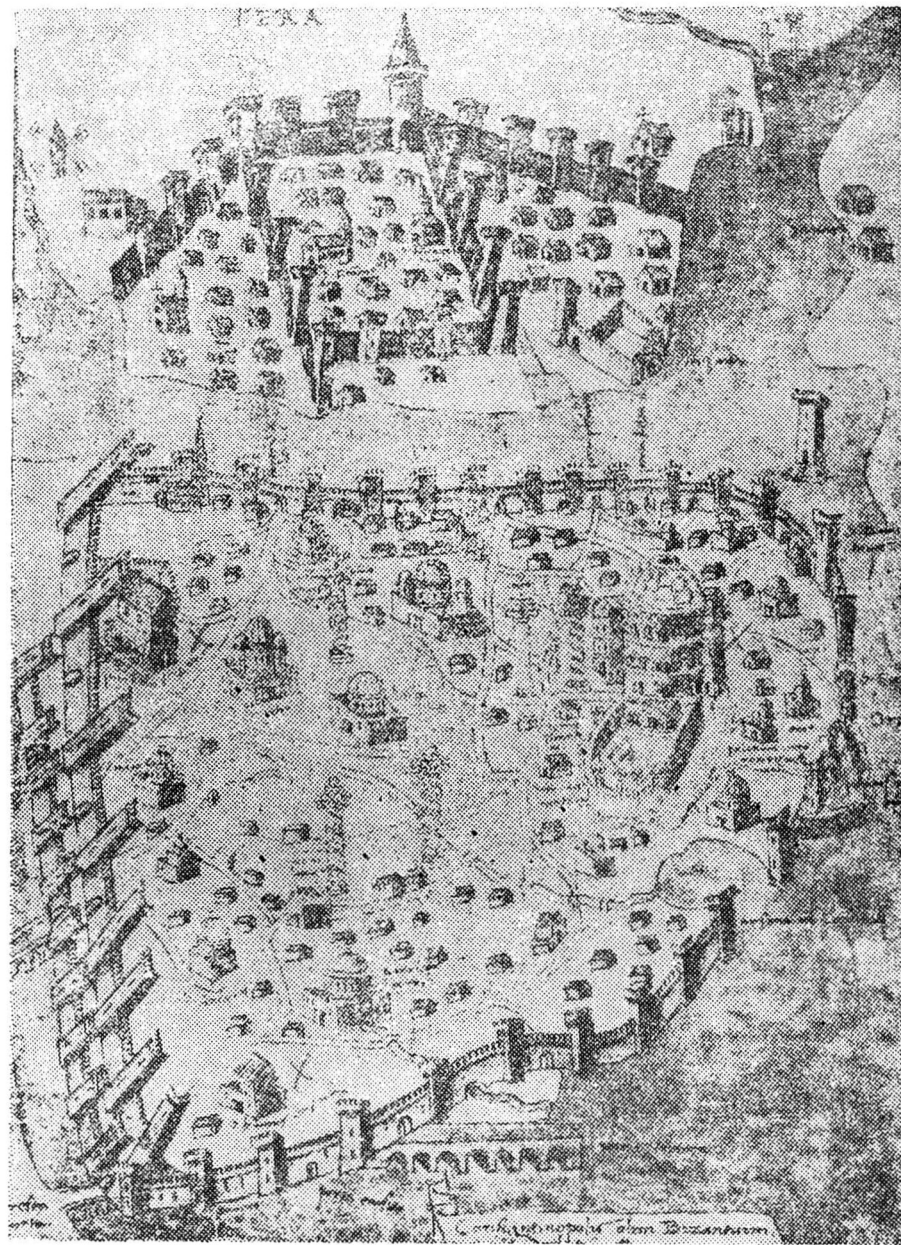


Fig. 6. — Cetatea Constantinoplei (Venezia, Marciano XIV, 25; după Giuseppe Gerola, *Le vedute...* fig. f.n.).

Pentru icoană, referința arhaizantă nu este în sine neobișnuită. Ea se practica în plin Ev Mediu românesc la Dobrovăț în jurul lui 1330, prin preluarea ilustrațiilor unui manuscris din 1356²⁴, sau în plin secol XVII cretan, prin asimilarea unor detalii din gravurile occidentale ale secolului al XVI-lea²⁵.

Sursa literară, *Panegiricul* împăratului Constantin, redactat de Gherasim patriarh al Alexandriei, este însă o creație contemporană.

Mica aglomerare urbană de la piciorul crucii, din icoană, pare la prima vedere similară — prin interesul pentru minima realitate fizică — unor „nuclee” arhitectonice din pictura rusă, a căror prezență se intensifică în a doua jumătate a secolului al XVII-lea: din colecția Galeriei Trețiaikov se pot evoca imaginile Kremlinului Moscovei în icoana reprezentându-l pe mitropolitul Alexei²⁶ (în jurul lui 1690) (Fig. 7) sau presupusa cetate a Salonicului în icoana Sf. Dumitru (în jurul lui 1700)²⁷ (Fig. 8).

Tot modernă pare, cum s-a spus la început, tratarea figurilor sfinților în maniera școlii „Oru-jeinoi palati”. Este însă o modernitate precară. Stilistic, figurile în anvelopă au o carieră scurtă în pictura Țării Românești, nedepășind deceniul trei al secolului al XVIII-lea.

Iconografie, cetatea Constantinopolei se îndepărtează de peisajul arhitectonic cu tendințe de contemporaneizare al școlii ruse²⁸, căci trimite la un prototip mai vechi, poate, cu peste două secole și la o sursă literară conservatoare în concepție.

Panegiricul îl plasează pe autorul ei, patriarhul Gherasim, intelectual consumat²⁹, în orizontul celei mai clare ascetici, în critica gândirii antice grecești (de la „Omîr” la Democrit și Epicur, la „Zinon” și „Parmenid”, Plutarh, „Talis”, Platon, Aristotel, Pithagora evocați în polemica cosmogenezei fol. 77^r—78^r³⁰) și a „filosofiei noi” privitoare la timp, mișcare și eternitate (fol. 109^r).

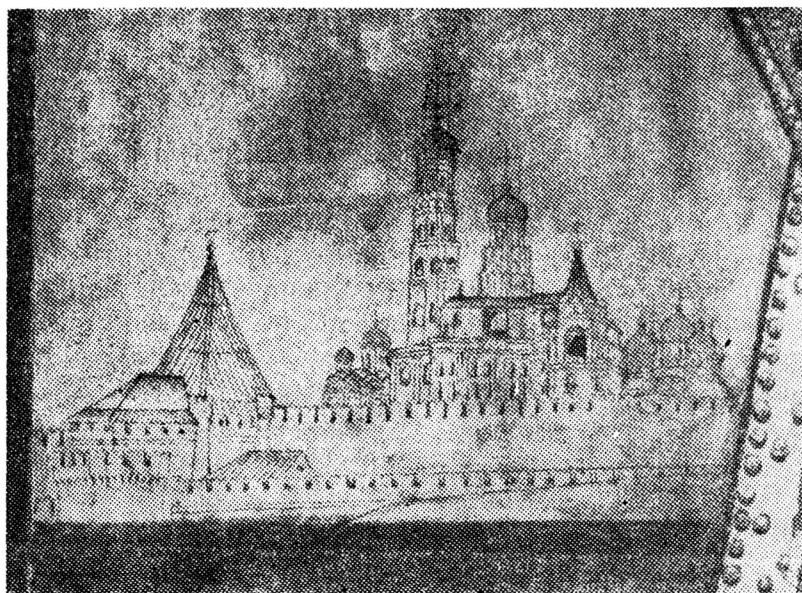


Fig. 7. — Mitropolitul Alexei la Kremlinul Moscovei, detaliu: Kremlin Moscovei (Moscova, Galeria Trețiaikov; după V. I. Antonova, N. E. Mneva, Gosudarstvennaia Trețiaikovskaia Galleriia, *Katalog drevnerusskoi živopisi XI—naceala XVIII vv*, Moskva, 1963, II, fig. 132).

²⁴ C. Costea, *Narthexul Dobrovățului*, „Dosar arheologic” în *RMJ*, LX (1991), nr. 1, p. 18.

²⁵ M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise, 1962, p. XLIV: „les peintres de la seconde moitié du XVII^e siècle dépassent rarement les tendances archaïsantes de la première Renaissance (E. Tzanès) où les gravures de Sadeler (Tzanès et Poulakis) du XVI^e siècle”.

²⁶ Antonova și Mneva, *op. cit.*, fig. 132, cat. 884.

²⁷ *Ibidem*, fig. 161, cat. 968.

²⁸ v. *supra*, n. 5.

²⁹ mss. rom. BAR 766, fol. 4^v notiță de la 1890, ianuarie 22, București, a episcopului Râmnicului Ghenadie Enăceanu: „Gherasim patriarhul Alexandriei, supranumit Palada, s-a suiat pe tronul acestei patriarhii la anul 1677 în urma lui Partenie zis și Prohor și a condus această Biserică până la

anul 1699... De la acest Patriarh s-a conservat în biblioteca patriarhiei un volum de predică la deosebite ocazii (Τὰ μετὰ τὴν ἀλώσιν. Α... Τῷ ἁγίῳ Κωνσταντίνῳ. 1870, p. 189, 294, 264)”, Într-o corespondență cu Brâncoveanu și Mavrocordat, cf. Iorga, *op. cit.*, p. 40 (n. 125 bis), 50 (n. 182).

³⁰ „... omul s-au îmbălat de cea drăcească a diavolului înțelepciune; și socotea pre cel cu grea osteneală pământ să fie maica lor și prăpastia tatăl lor, precum au fost Isiol Ascreul și Omîr carele numea pe ocean tată celorlalte; să ia aminte fitecine, cea de minune a bășnuitorilor vorbă deșartă, de vreme ce zic, că din părinți ca aceștia pământești și îngreuiată să să nască ceriurile cele mai supțiri... (fol. 77^v); „... o amețală ce le da aflătorul de minciuni diavolul... ca și Zinon Kitianul a lui Mniseu începătorul al stoiceștii crease; carele învăța că materia iaste născătoare tuturor iară ca nenăscută; precum și Xenofan Colofonianul și Parmenid eleatul împreună cu ei să invoia” (fol. 78^r).

Modernitatea imaginii este în acest caz subminată de o „poetică a seninătății”³¹.

II. ICONOGRAFIA TÂRZIE A IMNULUI ACATIST: UN CAZ NEOBIȘNUIT

La biserica Colțea din București se află o icoană a *Maicii Domnului cu Pruncul* (dim. 79/59 cm.), a cărei ferecătură (din argint ciocănit, eizelat, aurit) pune probleme de reprezentare deosebite (Fig. 9). Ferecătura prezintă, în partea centrală a bordurii inferioare, o stemă cu pajură pășind peste o cetate, purtând în cioc crucea și capul de bour, flancată de însemne ale puterii: sceptru, spadă, steaguri, și de inscripția: 1788 I(o) N(icolae) P(etru) M(avro)g(heni) V(oie)v(od)³² (Fig. 10).

Tipul iconografic al Maicii cu Pruncul este un derivat al Hodigitriciei, numit într-un exemplar din secolul al XIV-lea „Psihosostria”³³ dar, la baza câmpului central, o „icoană în icoană”, reprezentând *Izvorul Tămăduirii*, ἡ Ζωοδόχος πηγή intersecțiază tema principală (Fig. 11).

Conținutul neobișnuit este introdus de iconografia scene-
nelor laterale. Între simbolurile evangheliștilor reprezentate în colțuri sunt distribuite ilustrări ale primei părți, istorice, a *Acatistului Buniei Vestiri*: unsprezece scene, de la *Buna Vestire la Înlămpinarea de către Dreptul Simeon* (Fig. 12—17); a douăsprezecea fiind probabil scena finală a *Acatistului*, „O, Maică Prealăudată...” (Fig. 18 sus); se știe că,

începând cu secolul al XIV-lea, în ilustrarea ultimelor două strofe ale *Acatistului*, pot apare reprezentări liturgice implicând cultul icoanei *Maicii Domnului*³⁴. Astfel, în imaginea de la Colțea, două grupuri isocefale adoră icoana plasată într-un potir (caliciu), nouă aluzie la Ζωοδόχος πηγή.

Următoarele opt scene, numerotate de la unu la opt și de la dreapta la stânga, prezintă, în forme similare pentru primele șapte, miracole ale icoanei *Maicii Domnului*, într-o cetate la mare (Fig. 19—23). Toate cele opt secvențe sunt însoțite de inscripția Θεω(τόχος). Βλαχ(ερντισσα). S-ar putea crede că micul cielu ilustrează o parte din *Minunile Maicii Domnului*, în recenziile lui Agapie Landos sau Ioanichie Galeatovski. Ipoteza nu se confirmă însă, minunile Vlahernitisei nefiind incluse în colecțiile literaturii de miracole care circulau în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în țările române.

*Geografia eclesiastică a Imperiului Bizantin*³⁵ scumalcază însă, „fapte istorice” în care a fost implicată biserica din Vlaherne—Constantinopol, care, după afirmația lui R. Janin, „jouit d’une faveur toute spéciale depuis le jour où les Byzantins prirent conscience de la protection que la Sainte Vierge étendait sur leur ville”³⁶. Sunt invocate astfel intervenția miraculoasă, în 626, la atacul avarilor, în urma procesiunii pe zidurile cetății, cu icoana *Maicii Domnului din Vlaherne*; apoi victoria, cu ajutorul Fecioarei, în 717, asupra flotei arabilor, în 864 asupra rușilor — în urma proce-

³¹ C. Costea, *Probleme ale imaginii în Țara Românească în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea*, Sesiunea de Comunicări a Institutului de Istorie Cluj, 1989, ms.

³² *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, ed. Al. Elian, C. Bălan, Il. Chircă, O. Diaconescu, I, București, cat. 81. Capul de bour purtat în cioc de pajură se reintăleşte în stemele tipăriturilor grecești din 1789: Bauer, *Descrierea Vlahiei și Manolache Persiano, Faptele vitejii ale lui Mavrogheni* ambele tipărite în tipografia de lingă cetatea domnitorului ζαχαρίας Ζωοδόχον πηγήν τοῦ τῆς εἰς BRV, 531, 532; detaliul nu apare în stema Antolghionului din 1786, deci înainte de campania în Moldova a lui Mavrogheni; neavând de fapt numirea Porții pentru tronul Mol-

dovei, stema dublă este doar expresia aspirației sale la domnia celor două țări, în perioada războiului ruso-turc.

³³ K. Weitzmann, M. Hatzidakis, Il. Miatev, Sv. Radojčić, *Icones. Sinai Grèce—Bulgarie—Yougoslavie*, Paris, 1966, cat. 159.

³⁴ A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, în ZLU, 10(1974), p. 3—11; idem, *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge*, în *L'Art paléochrétien et l'art byzantin*, Variorum Reprints, London, 1979, chap. X, p. 142—162.

³⁵ R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, tome III, *Les Églises et les monastères*, Paris, 1953.

³⁶ *Ibidem*, p. 170.

siunii cu maforionul —, în 926 asupra țarului Simeon al Bulgariei — tot prin protecția vâhului considerat palladium-ul Constantinopolei — în 971, din nou, asupra rușilor ³⁷.

Între „faptele religioase” care au făcut celebritatea bisericii din Vlaherne, Janin consenmează,



Fig. 9. — *Maica Domnului cu Pruncul*, „Izvorul vieții”
București, Biserica Colțea.

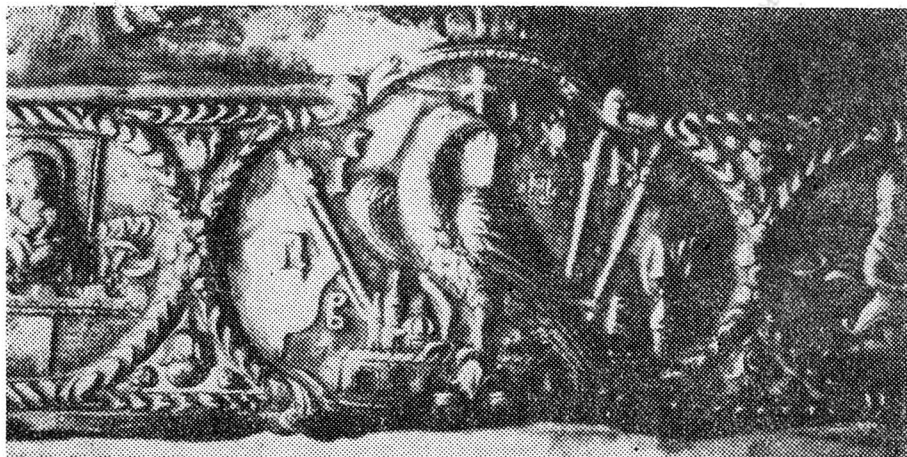


Fig. 10. — *Maica Domnului cu Pruncul*, „Izvorul vieții”. Detaliu : stema lui Petru Vodă
Mavrogheni.

pe lângă alte ceremonii, aducerea de la Edessa, în 944 la 15 august, a Mandylionului și Serisorii lui Abgar ³⁸.

Dar în iconografia ferecăturii de icoană de la Colțea selecția nu privește, în majoritatea scenelor, cultul și sărbătorile Theotokos-ei Vlahernitissa, ci manifestările ei militare : în fiecare scenă

³⁷ *Ibidem*, p. 170—171.

³⁸ *Ibidem*, p. 172.

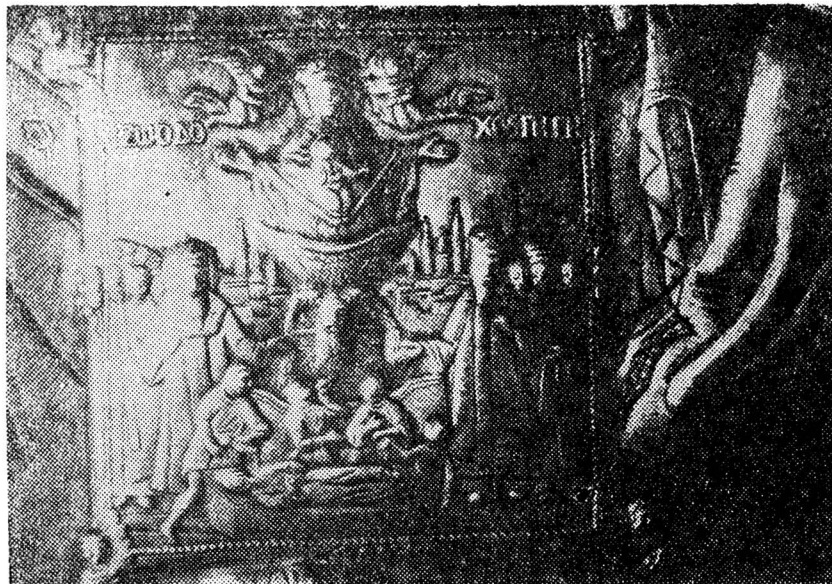


Fig. 11. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: „Izvorul vieții”.

Fig. 12. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Buna Vestire*.

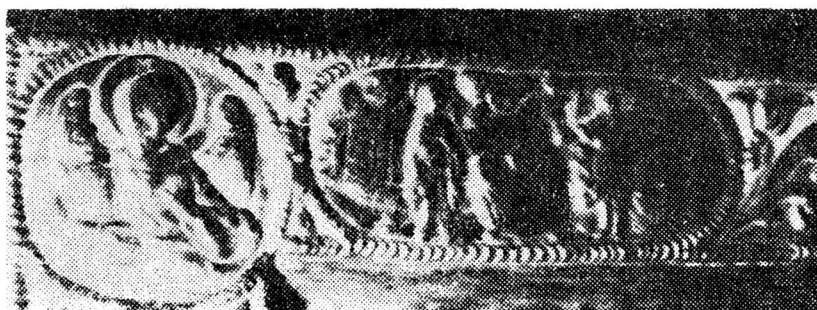


Fig. 13. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Puterea cea de sus...*



Fig. 14. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Vizi-lafia, Anunțul păstorilor* →

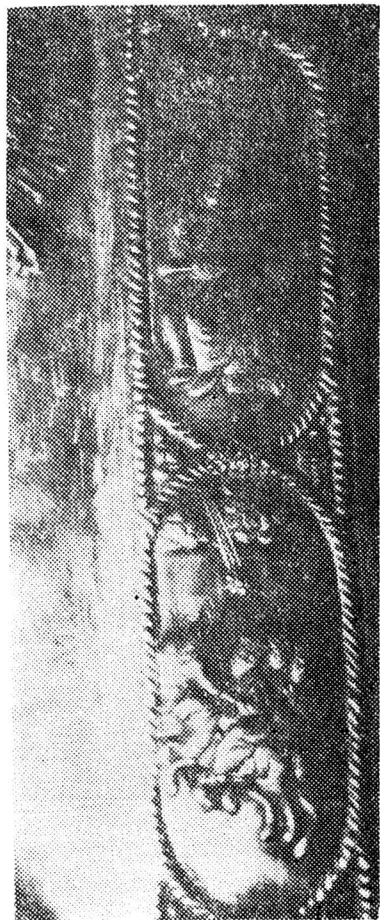


Fig. 15. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Visul lui Iosif, Magii*

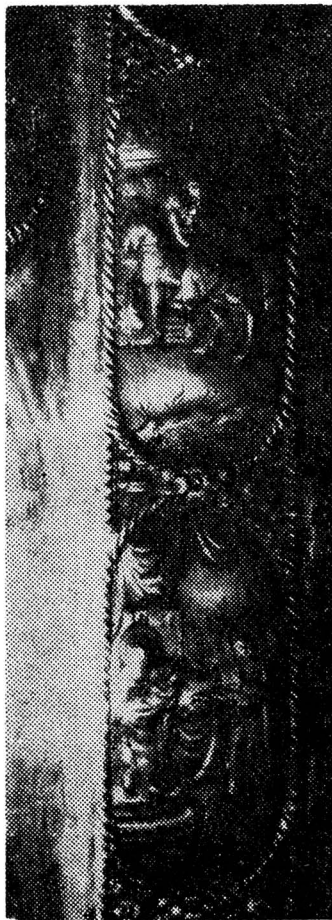


Fig. 16. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Fuga în Egipt, Întâmpinarea Domnului*.



Fig. 17. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Închinarea magilor(?), Plecarea magilor;*



Fig. 18. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”*. Detaliu: *Cultul icoanei („O, Maică prealăudată”); Maica Domnului Vlahernitisa, 8.*

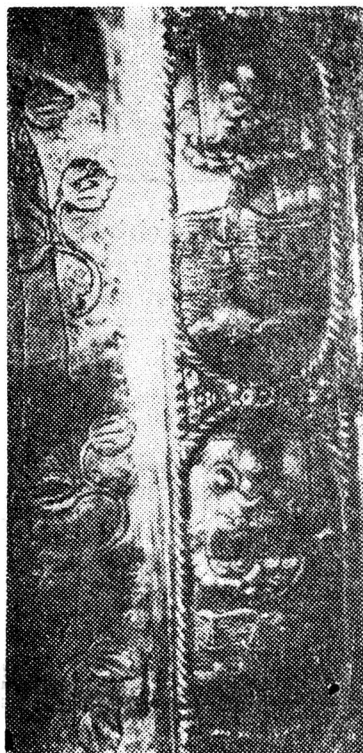


Fig. 19. — *Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”, Detaliu: Maica Domnului Vlahernitisa, 1, 2.*



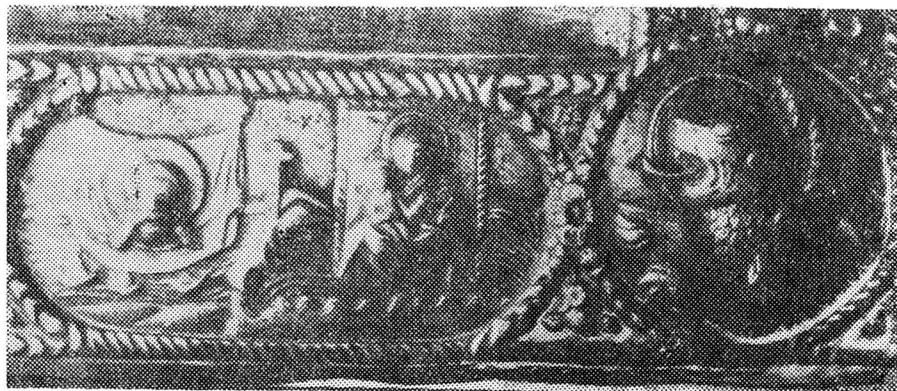


Fig. 20. — Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”. Detaliu: Maica Domnului Vlahernitisa, 3.

Fig. 21. — Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”. Detaliu: Maica Domnului Vlahernitisa, 4.

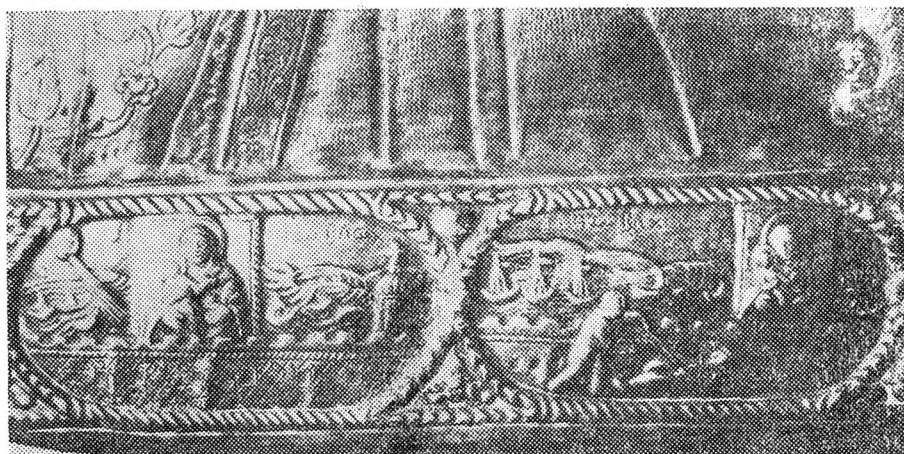
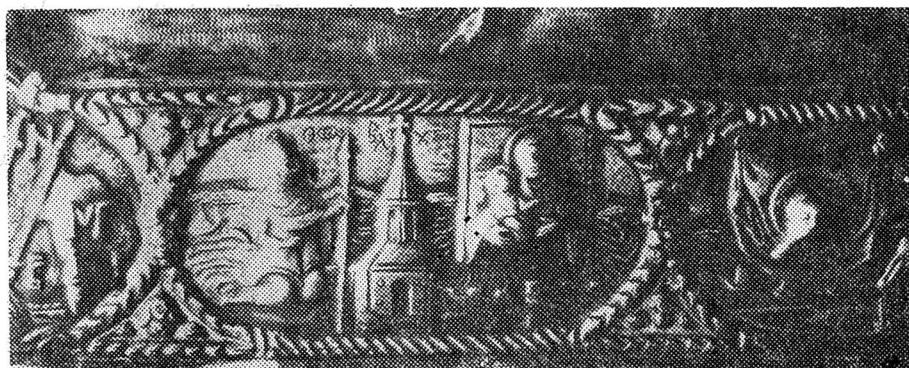


Fig. 22. — Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”. Detaliu: Maica Domnului Vlahernitisa, 5-6.

din primele șapte ale ciclului, cetatea Constantinopolei, reprezentată printr-un fragment de fortificație este asaltată dinspre mare de flotile ³⁹; deasupra zidurilor, icoana miraculoasă.

Relatările identificate în textele românești privesc versiuni corupte ale „faptelor” consemnate în *Geografia ecleziastică*: sunt „istoriile” selectate ale icoanei miraculoase din Vlaherne, incluse ca lecturi în *Triod* la slujba Acatistului în sâmbăta săptămânii a cincea din Postul Mare ⁴⁰.

Ne aflăm, cu icoana de la Colțea, în fața unei iconografii militare amplificate a proimionului „Apărătoarei Doamne” al imnului Acatist ⁴¹.

Pentru că cele șapte scene de intervenție miraculoasă în lupta pe mare se diferențiază prea puțin între ele pentru a le putea atribui unor momente istorice distincte — de altfel *Triodul* contem-

³⁹ Pasiunea pentru „peisajul” cu flotile se datorează probabil și calității lui Vodă Mavrogheni de fost dragoman al amiralului flotei turcești și de susținător al întăririi galioanelor românești pe Dunăre; V. A. Urechia, *Istoria Românilor*, VI, București 1893, p. 316 („...la 1786, în alaiul de intrare în București a noului Domn Nicolae Mavrogheni iau parte obligatorie și un număr însemnat de galeongii pe lângă breasla spălăriei, adică pe lângă armată, alărând de spătar”).

⁴⁰ Este posibil să existe o altă referință literară neidentifi-

ficată de mine, ale cărei secvențe să fie urmărite de cele opt scene laterale ale icoanei.

⁴¹ Cea mai veche reprezentare cunoscută „recalling the victory of the Byzantines over their enemies” este occidentală și datează din secolul al XIII-lea: o miniatură din ilustrațiile la poemele lui Gauthier de Coincy, cf. Sirarpie Der Nersessian, *Two Miracles of the Virgin in the Poems of Gauthier de Coincy*, în *DOP* 42 (1988), p. 157—163.



Fig. 23. — Maica Domnului cu Pruncul „Izvorul vieții”. Detaliu: Maica Domnului Vlahernitisa, 7.

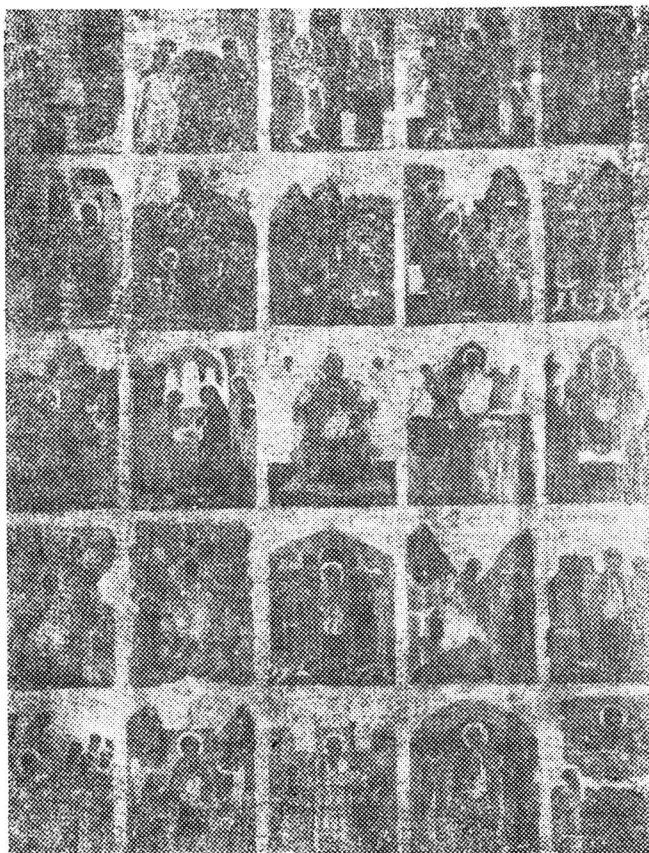


Fig. 24. — Acatistul Bunei Vestiri, București, Biserica Crețulescu.

poran, tipărit la Râmnic în 1781 relatează, tradițional, numai trei miracole ale Vlahernitisei — se poate considera că întregul ciclu militar se referă la episoadele primului asediu al Constantinopolei, deci la primele miracole, petrecute în timpul împăratului Heraclie.

Câteva detalii din referința literară conținută în *Triod* (ed. Rm. 1781) și care nu apar în relațiile celorlalte miracole sprijină această ipoteză :

— descrierea icoanei purtată în procesiune „întru carele era Mântuitorul prunc mic zugrăvit ținându-se pre mâinile maică-sa” ; este descris, deci, un tip iconografic prezent în ciclul de la Colțea deosebit de al *Orantei* cunoscut prin tradiție ca cel mai vechi tip al *Vlahernitisei* ;

— scoaterea în procesiune, pe zidurile cetății, a Mandylionului, maforionului și crucii, cu prilejul unui nou atac : „icoana cea nefăcută de mână a Domnului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos și dumnezeiescul veștmânt al Prea Curatei Născătoare de Dumnezeu, încă și lemnele cele de viață făcătoare” (Fig. 20) ;

— menționarea bisericii Vlahernelor, zisă și Pighia, care a adăpostit ostași ce „pre mulți din skiții ce să oștea asupra-le au ucis” (Fig. 21) și, iarăși, apariția bisericii în scena înecului „pentru că fiind aproape de dumnezeiasca besereca ei, foarte întărâtându-se marea și înălțându-se după voia lui Dumnezeu, pe toți degrabă i-au cufundat” (Fig. 22)⁴² ;

Ar fi posibil ca a șaptea scenă (Fig. 23), petrecându-se în largul mării, departe de cetate, să se refere la altă victorie — prin intervenția icoanei „asupra agarenilor” (*Triod*, ed. cit.) în timpul împăratului Leon Isaurul, victorie în urma căreia „grămezile morților... zăcea lepădați afară pe la toate ostroavele”. Relațiunea acestei minuni, a treia, este lecturată după a doua secvență din slujba *Acatistului*, marcată, cum se știe, de reluarea proimionului.

⁴² Aici este posibilă contaminarea cu minunea a doua „asupra sarakinilor”, în timpul împăratului „Constantin Bărbosul” (Pogonat) menționată în *Triod* : „... după treizeci și șase de ani”, când „au venit Roistom cel mare al sara-

kinilor cu mulțime de corăbii asupra acceiași cetăți împărătești” și retrăgându-se după șapte ani de luptă „bătând vânt iute și mare împotriva lor... cu ajutorul Maicii lui Dumnezeu toți s-au inecat în mare”.

A opta scenă din ciclul Vlahernitisei reprezentat în icoana de la Colțea trimite la o secvență de cult (Fig. 18, jos): îngeri susținând un sfeșnic o adoră pe Theotokos împărăteasă orantă; singura referință literară funcțională în secolul al XVIII-lea este o mențiune în *Minciul* lunii iulie, 31 (ed. Râmnic, 1780), când se face „pomenirea târnosirii cinstitei Case a Prea Sfintei Stăpânei noastre Născătoarei de Dumnezeu din Vlaherne, unde se află sfânta raclă”. „Racla” ar fi sugerată de edificiul care adăpostește icoana *Orantei* și care face trimitere fie la ciboriul (căruia îi lipsește altarul) care adăpostea racla cu vălul și icoana — așa cum este atestat și în *Menologul* din narthexul Suceviței — fie la edificiul relicvar, faimoasa rotundă cu cupolă *ἄγλα σόρος* sau „capela raclei”. Remarcabilă este persistența, în iconografia secolului al XVIII-lea — în condițiile în care biserica din Vlaherne fusese distrusă de incendiu în 1434 — a cultului relicvariului și a tipului de Orantă, considerat cel mai vechi în figurarea Vlahernitisei⁴³.

Că și alte tipuri iconografice ale Fecioarei reclamau aceea sursă — Vlaherne — era cunoscut și de autorul ferecăturii comandată de voievodul Mavrogheni. Nu din greșeală, în primele șapte scene ale ciclului „militar”, o variantă a *Hodighitriei* este numită *Vlahernitisa*.

Icoana de la Colțea dezvoltă deci o iconografie neobișnuită a *Imnului Acatist*, într-o perioadă în care se perpetuau redactările liturgice ale secolelor anterioare (v. icoana contemporană, de la biserica Crețulescu din București, Fig. 24).

Insistența asupra reprezentărilor Fecioarei din Vlaherne, în icoana voievodului Petru Mavrogheni mai are o semnificație, „depozitată” în mica icoană, interioară ferecăturii: *ἡ Ζωοδόχος πηγὴ*.

R. Janin menționează că memoria bisericii constantinopolitane (din Vlaherne) distruse, se păstrează „dans l'aghiasma ou fontaine sainte qui existe toujours au quartier d'Ayvansaray”⁴⁴.

Insinuarea în imagine, de către iconograf și de donator, a acestor semnificații conectate ale Fecioarei, de biruitoare în luptă și de izvor de viață, devine mai consistentă prin mărturisirea pe care însuși domnitorul o face într-un document din 1788, cunoscut ca „hrisovul fugarilor de la Focșani”, în care menționează „... hramul ce am făcut Domnia mea, aici în orașul Domniei mele București, de pe podul târgului de afară cu numele Sfânta Vlahernă”⁴⁵. Nu este alta decât biserica „Izvorul Tămăduirii”, *Ζωοδόχος πηγὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου* iar icoana de la Colțea provine — acum nu mai încapă îndoială — de la ctitoria lui Nicolae Petru Mavrogheni din București, „de la Cișmea”, adică de la „cea mai întâi fântână afară pe drumul cel vechi” pe care Vodă o făcuse, „alecătuiind-o ca maică a tuturor celorlalte fântâni din năuntru din politie”⁴⁶.

Asumarea de către ctitor, printr-o demonstrație iconografică sofisticată, a unui loc sacru al Constantinopolei bizantine, ar fi putut avea, dincolo de referința livrescă, rațiuni militare, într-un an, 1788, al războiului ruso-turc și al interminabilei campanii anti-austriece din Moldova.

Imaginea pătrunsă în istoriografie, a domnitorului disprețuit de contemporani pentru că nu venea din Constantinopol și nu știa grecește, un „insular, Fanariot și dușman de principiu al Fanariotilor, ostaș și nu om de curte”... „pe acel timp (în care) sub un domn războinic se umplu ulițele orașului de ostași”⁴⁷ — această imagine ar putea fi contrazisă, într-un fel, de argumentul icoanei, pe care îl consider erudit, în măsura în care nu reproduce o cutumă iconografică.

CONSTANTINOPLE IN THE LATE WALLACHIAN ICONOGRAPHY

SUMMARY

I. NEW LITERARY SOURCES IN THE LATE 17th CENTURY PAINTING: A HYPOTHESIS

The iconography of Sts. Emperors *Constantine and Helen* knows some changes during the reign of Constantin Brâncoveanu (1688–1714).

⁴³ A. Grabar, *Une source d'inspiration ...*, p. 149–150; Mirjana Tatić-Djurić, *La Porte du Verbe. Type et signification de la Vierge des Blanchernes*, ZLU, 8 (1972), (srb., rez. fr.), p. 63–88.

⁴⁴ R. Janin, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁵ V. A. Urechia, *op. cit.*, III, București 1892, p. 125, n. 2.

⁴⁶ Din privilegiul „lui Vodă Mavrogheni pentru fundația sa, Zoodohos Pighi din marginea Bucureștilor”, aflat în 1930 la Muzeul Bizantin din Atena, apud N. Iorga, *Documentul lui N. Mavrogheni pentru biserica Izvorul Tămăduirii*, în *RI*, XVI (1930), p. 202.

⁴⁷ *Idem*, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 159–160.

One of the cases refers to the icon from the National Museum of Art in Bucharest, dated in 1699 and supposedly painted by Athanasios, in which the city of Constantinople is depicted at the bottom of the cross. Considering the configuration of a certain building assumed to be the imperial palace, this representation could be related to a passage concerning the foundation and the depiction of the Byzantine capital town included in a *Panegyric* of St. Constantine, written by Germanus, patriarch of Alexandria and dedicated to prince Constantin Brâncoveanu (Rom. ms. 766, Library of the Romanian Academy). The *Panegyric* written in Greek in 1692 and shortly after translated in Romanian, appears to be original, as stated by the author, i.e. not dependent on an earlier model. The passage mentioned above describes the emperor's palace as having several floors as depicted in the icon. Therefore the connection between this new source and the representation of the city in the painting from the National Museum of Art seems not to be inconsistent.

Moreover, reference may be made — because of a certain correspondence of details — to some 15th century cartographic representations of Constantinople, illustrating Cristophoro Buondelmonti's traveller's book, *Liber insularum archipelagi*. Many copies of this *Isolario* — of which not all have been published and which include „views” of Constantinople — may have been made at a later date. The iconography of the city in the icon at Bucharest may originate in this kind of documents as well as in contemporary (i.e. late 17th century) literary sources.

II. THE LATE ICONOGRAPHY OF THE AKATHISTOS HYMN : AN UNUSUAL CASE

The silver cover of the icon of the *Virgin and Child* at Colțea church in Bucharest, commissioned by prince Nicolae Petru Mavrogheni in 1788, depicts the Ζωοδόχος πηγὴ (“the Source of Life”) in a small „icon in icon” and the Akathistos hymn in the marginal scenes.

The „historical” sequences of the Marian hymn are represented in the upper part of the icon; while the lower one is dedicated — in eight numbered scenes — to the Virgin Vlahernitissa. Most of the latter depictions represent a fleet attacking a city by the sea, and the icon of the Virgin or the Mandylion and the Cross above the walls. These representations seem to be variants of the military iconography of the Virgin, i.e. illustrations of the miracles of the salvation of Constantinople by the “Virgin Vlahernitissa” during the barbarian invasions. The narration of these divine interventions was read during the office of the Akathistos in the fifth week of the Great Lent.

In a document of 1788 prince Petru Mavrogheni named his foundation in Bucharest — the church dedicated to the Ζωοδόχος πηγὴ — „our Saint Vlaherne”, following the Constantinopolitan model. Therefore it may be concluded that the icon at Colțea was initially ment for the „Source of Life” church.

ZUGRAVUL ZĂRANDEAN IOSIF ȘI EPOCA SA

(a doua jumătate a secolului al XVIII-lea)

de IOANA CRISTACHE-PANAIT

Din muzee, colecții și depozite, din biserici — monumente istorice, sau din podurile și cafasurile celor ce au înlocuit bătrâne lăcașuri, se alcătuieste un impresionant tezaur de date privind activitatea zugravului Iosif și prestigiul artei penelului în Transilvania secolului al XVIII-lea. Din perimetrul geografic constituit istoricește în Țara Zarandului ¹, mărturiile de acest gen evidențiază lesne aportul zonei la nașterea și vitalitatea celei de a doua epoci de înflorire a picturii românești medievale ². Este răstimpul în care, prin mijlocirea zugravilor de la sudul munților, pictura din Transilvania renaște, își formează proprii slujitori, redescoperind vechi tradiții, preluând mesajul purtat, ca o făclie de lumină, culoare și conștiință, de credincioși moștenitori ai spiritului artei brâncovenești ³. Dintre dovezile susținătoare am ales acum amintirile prezenței lui Nistor de la Rășinari, la Geoagiu de Sus (Alba), Broșteni (Sibiu), Iernut și Băița (Mureș) ⁴, Socodor ⁵ (Arad), dar și pe aceea, din inima Zarandului, de la Hălmagiu ⁶, a lui Radu dascălul zugravul, autorul beneficiului caiet de modele ⁷.

Icoane însingurate, din ansambluri mistuite, precum cele remarcabile, de la Rovina ⁸, Ignești ⁹, Gașca ¹⁰, Iosășel ¹¹, Ineu ¹², Valea Poienii ¹³, Tisa ¹⁴, sugerează nu numai calitatea creației artistice zărăndene dar și dimensiunile sale, prin puterea de a evoca semenele nimicite de vremuri și oameni. (fig. 1 — 5).

¹ Ioana Cristache-Panait, *Arhitectura de lemn din Țara Zarandului*, în SCIA, Seria *Artă plastică*, 39, 1992, p. 59 — 87.

² Despre rolul său în prima etapă, secolele XIV — XV, depun mărturie picturile de la Hălmagiu, Ribița, Crișcior.

³ Ioana Cristache-Panait, *Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea — prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, în SCIA, Seria *Artă Plastică*, 31, 1984, p. 66 — 87.

⁴ *Ibidem*, p. 76, 80.

⁵ Horia Medeleanu, *Valori de artă veche românească în colecția mănăstirii „Sf. Simion Stălpnicul” din Arad-Gai*, Ed. Episcopiei Aradului, 1986.

⁶ La biserica Nașterea Maicii Domnului, pe care o pictază, în 1768, împreună cu Gheorghe, șantier de învățătură pentru mulți zugravi ai zonei. Acoperită în 1869 prin pictura lui Ioan Demetrevici, pictura veche a fost descoperită în 1969.

⁷ Teodora Voinescu, *Radu zugravul*, 1978.

⁸ Icoanele, avariate, din podul bisericii, de pură factură brâncovenească, asemenea ușilor împărătești, cf. Ioana Cristache-Panait, *Repertoriul de arhitectură în lemn din sudul*

și centrul Transilvaniei, Valori de istorie și artă, în SCIA, Seria *Artă Plastică*, 37, 1990, p. 91, 94 (fig. 24).

⁹ În colecția de la Arad-Gai, inv. 786 — 787 : Sf. Nicolae ; Maica Domnului Hodighitria.

¹⁰ Idem, inv. 171 — 172 : Maica Domnului Hodighitria ; Iisus Hristos Pantocrator.

¹¹ Idem, inv. 191 : Arhanghelul Mihail. Amintim și o icoană din fondul vechi, foarte asemănătoare, cu aceeași reprezentare.

¹² Menționăm, insistent, icoanele împărătești, de format mare (1,15/0,98 m), reprezentative pentru arta brâncovenească (cu temele Deisis ; Maica cu Pruncul pe tron, străjuit de arhangheli ; Sf. Nicolae pe tron, cu Iisus și Maria), surghiunite în podestul scării de acces la clopotniță (văzute în 24 iulie 1987).

¹³ În colecția de la Orăștie : icoana de hram Cina din Mamvri, pe care o atribuim zugravului popa Gheorghe Tobias, întâlnit în Apusenii, la Lăzești și Geogel, cf. Ioana Cristache-Panait, *Rolul zugravilor*, p. 84.

¹⁴ Colecția Arad-Gai, inv. 767 ; icoana Deisis, din care se mai păstrează Iisus pe tron ca și personajele din stânga sa ; arhanghelul din spatele tronului, Maria, redată în întregime părintele Zosima în genunchi.

Punerea laolaltă, după o atentă cercetare, în studii și cataloage, a tezaurului complet la care ne-am referit mai sus¹⁵, este singura și sigura cale nu numai de veghere, de cunoaștere și valorificare a acestuia, dar și de stabilire, prin analogie, a paternității produsului artistic, unei anume școli, anume șantier, anume zugrav¹⁶. Un exemplu, la întâmplare ales, poate fi edificator. La Sântandrei (oraș Simeria), în podul bisericii (1923), se află icoanele împărătești (fig. 6) ale ctitoriei dispărute¹⁷. Apartenența autorului la ambianța artistică brâncovenească o dezvăluie ușor realizările în sine, numele acestuia însă, Ioan zugravul, a fost preluat de pe icoanele (fig. 7) ajunse în colecția de la mănăstirea Arad-Gai¹⁸. Același gând, al grupării creațiilor unui anume zugrav, a condus la elaborarea prezentului studiu.

În deceniul trei al secolului nostru, Coriolan Petranu menționa, de la biserica de lemn din Mădrigești¹⁹, patru icoane împărătești²⁰, împreună cu ușile respective și un steag pictat²¹. Icoanele (acum în colecția de la mănăstirea Arad-Gai)²² au fost realizate, conform însemnărilor²³, de Iosif zugravul în 1777 (fig. 8) fiind, din ceea ce se cunoaște, singurele ce-i consemnează numele. Deși marcată de unele intervenții nepricepute, pictura icoanelor de la Mădrigești nu îndreptățește o pripită judecare a zugravului²⁴. Alegând, spre reprezentare, tipuri iconografice de sorginte bizantină: Maica Domnului Hodighitria²⁵, Iisus Hristos Pantocrator²⁶ (fig. 9), sf. Nicolae, sf. Gheorghe (hramul dispărutei biserici), autorul respectă, fără abateri, vestimentația acelei lumi (respectiv hitonul, hlamida, sacosul, omoforul). Țesăturile sunt ornamentate cu motivul cercului concentric mărginit de perle, galoanele alcătuite din șiruri de perle, chenare în val sau din romburi, brațele crucilor omoforului sfântului Nicolae sunt înșeate de un motiv din frunze stilizate, elementele înșiruite dovedindu-se constante preferințe în activitatea acestui zugrav²⁷. În fizionomia personajelor desenul este decisiv: sprâncenele stufoase și întunecoase, unite între ele, dar și cu liniile nasului, ochii migdalați cu pleoape coborâte dezvăluind, în pofida unei asprimi aparente, o fină și îngândurată psihologie. Chipul sfântului Nicolae (fig. 10), mai bine conservat, vădește, priceperea zugravului la redarea părului, a bărbii, prin linii groase, paralele, inseriind, prin conturul lor unitar, o ciudată formă a feței, aproximativ triunghiulară. Trăsătura de penel amintită, pregnantă în opera lui Gligore Moldovean, așa cum reiese din pictura ușilor împărătești de la Birtin²⁸ (fig. 11), ne îngăduie afirmația că începuturile artistice ale lui Iosif se pot lega de mai sus-numitul zugrav pelerin.

Icoanele de la Mădrigești, atestându-l pe Iosif, au devenit prilejuri, puncte de referință în identificarea, pe seama sa, și a altor mărturii, ce-i completează personalitatea artistică.

Satul Buccava-Șoimuș, arondat în aceeași comună (Brazi), cu Mădrigeștii, păstrează o biserică de lemn plină de valențe. Are acum învelitoare bună, dar cândva primenirea șindrilei a întârziat mult dând răgaz ploilor să distrugă părți însemnate din pictură. Fragmentele cruțate îngăduie întregirea programului iconografic, iar chipurilor personajelor să insuflă sentimentul familiar de recunoaștere. Din pictura pronaosului doar Cuvioasa Marina mai dăinuie, iar din cea a altarului câteva

¹⁵ Amintim următoarele rezultate recente: Ion B. Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1973; Remus Faust, *Colecția de la Centrul Mitropoliei Sibiu*, în *Arhiepiscopia Sibiului. Pagini de istorie*, Sibiu, 1981, p. 231—235; Gelu Hărdălău, *Zugravi din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea în județul Alba*, în *Apulum*, Alba Iulia, XIX, 1981, p. 395—413; Idem, *Colecția de icoane a Muzeului din Sebeș*, în *Îndrumător pastoral*, Alba Iulia, VI, 1982, p. 125—129; Idem, *Icoane pe sticlă și lemn în colecția Episcopiei de Alba Iulia*, în *Îndrumător pastoral*, VII, 1983, p. 56—61; Horia Medeleanu, *op. cit.*

¹⁶ Din activitatea zugravului popa Ioan din Deva, spre exemplu, se află mărturii în biserici, în colecția de la Orăștie, în aceea a Mitropoliei Sibiului.

¹⁷ Aflate în 1984. Două dintre ele au fost alterate prin intervenții.

¹⁸ Inv. 759—761. Remarcăm icoana Deisis. Icoanele au fost aduse, de unde nu se știe, la Episcopia Aradului, în 1936, în vederea organizării unei expoziții.

¹⁹ *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927. Despre biserică nu se spune nimic. Probabil că cea veche fusese deja modificată. În 1976, a fost iarăși supusă renovării, fiind și pictată.

²⁰ Pentru care transmitea anul 1703, prin citirea confuză a ultimelor două slove-cifre. *Ibidem*, p. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² Inv. 142—145.

²³ Pe icoana Sf. Gheorghe: „Iosif zugrav 1777”; pe icoana sf. Nicolae: „aceste două icoane le-au făcut și le-au plătit robul lui Dumnezeu Pavel, roba /lui/ Dumnezeu Florea 1777”, pe icoana lui Iisus Cristos: „1777 pomenește Doamne pe robu tău Dănilă... robii tăi Eva, Ioan, Toader, Cozma”.

²⁴ Horia Medeleanu (*op. cit.*, p. 31), îl socotește în grupul zugravilor ce marchează începutul unei decadențe a artei icoanelor.

²⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II/2, Paris, 1957, p. 72; Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 166.

²⁶ L. Réau, *op. cit.*, p. 39; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 223. Pe cartea lui Iisus de la Mădrigești, zugravul scrie cuvintele din Evanghelia lui Matei „Veniți blagosloviții Tatălui meu de moșteniri, împărăția cerului care s-au gătit vouă”.

²⁷ Adăugând-o aici și pe aceea a inseririi legendelor în patru casete după un model mereu reluat.

²⁸ Datate și semnate 1740. Îi atribuim, prin analogie și pe cele din 1746 de la Honțșor (acum la Episcopia Aradului), pe care Horia Medeleanu le socotește a fi lucrate de un zugrav de la sud de munți (cf. *op. cit.*, p. 30, fig. 20); precum și pe cele ce au aparținut bisericii, dispărute, de la Valea Mare, comuna Gurahonț, acum în colecția de la Arad-Gai, inv. 279—280.



Fig. 1. — *Deisis*. Rovina. Icoană de factură brâncovenească



Fig. 2. — *Maica Domnului-Hodighitria*. Prima jumătate a. sec. XVIII. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 3. -- *Maica Domnului cu Pruncul*. Prima jumătate a sec. XVIII. Icoană de la Galșa. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 4. — *Arhanghelul Mihail*. Detaliu. Iosășel. Prima jumătate a sec. XVIII. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 5. — *Deisis*. Ineu. Icoană de factură brâncovenească.



Fig. 6. — *Maica Domnului-Hodighitria*. Sănandrei. Icoană atribuită lui Ioan zugravul. Prima jumătate a sec.XVIII.



Fig. 7. — Ioan zugravul, *Maica Domnului-Hodighitria*. Prima jumătate a sec. XVIII. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 9. — Iosif zugravul, *Iisus Hristos*. Icoană de la Mădrigești. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.

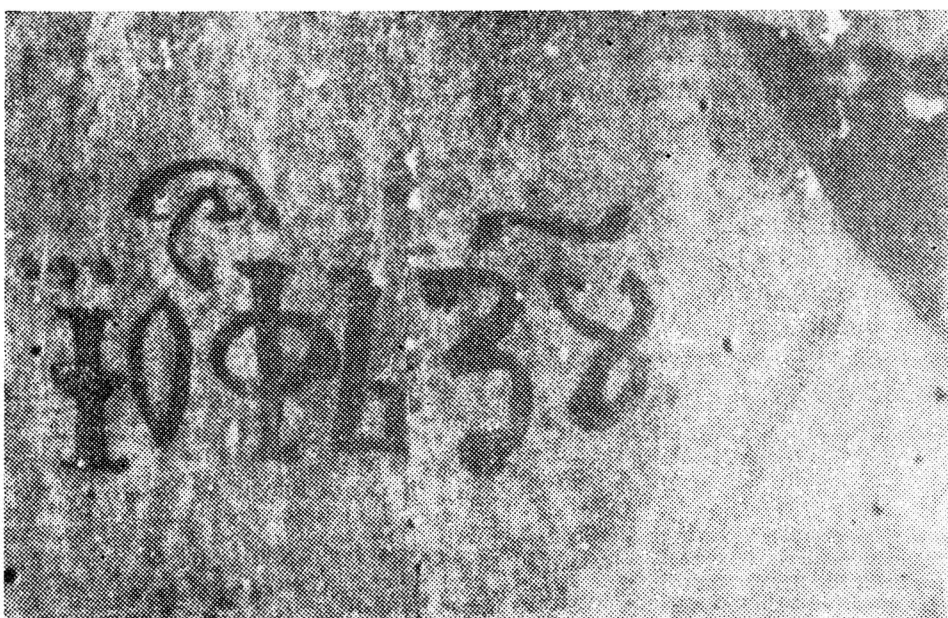


Fig. 8. — Semnătura lui Iosif zugravul pe icoana *Sf. Gheorghe* de la Mădrigești.

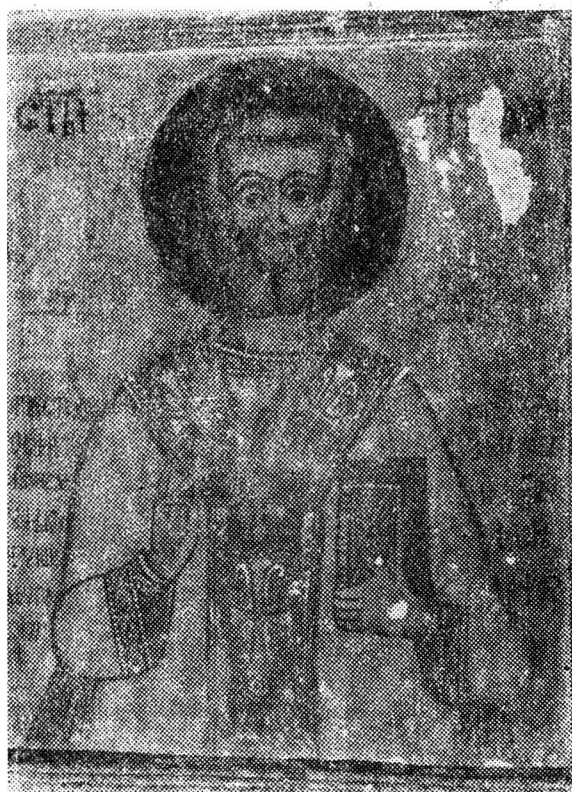


Fig. 10. — Sf. Nicolae. 1777. Icoană de la Mădrișești. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 11. — Gligorie Moldovean, Ușile împărățești. 1740.

urme din reprezentarea sfinților Părinți ai bisericii Răsăritului. Pe pereții naosului sunt doar crâmpeie din teoria sfinților militari, deși Coriolan Petranu a văzut, în timpul cercetărilor sale, și scene din viața lui Iisus ²⁹. Pe peretele de vest se distinge, în pofida avariilor, *Duminica Mironosițelor*, sau *Femeile sfinte la mormânt*, cum numește reprezentarea cărturarului mai sus amintit, apreciind-o a fi o excepție ³⁰. Artistul compune tema după descrierile evangheliștilor Marcu și Matei ³¹, modelul lui Radu zugravul nefiindu-i străin ³². Bolta, adevărată cerime cu soare și lună ³³, serafimi și heruvimi, este împărțită prin frumoase chenare, vegetale (vrejuri cu frunze, căței și iederă, dar și caliciu de stejar), în două travee ³⁴, cea de vest găzduind un medalion cu imaginea sfântului Ioan, iar cea de lângă altar, un alt medalion cu Emanuel, teme frecvente în pictura de tradiție bizantină ³⁵. Stăruim asupra reprezentării lui Emanuel nu numai pentru faptul că nu tăgăduie penelul lui Iosif zugravul ci și pentru a descifra legenda înconjurătoare, al cărei text îmbină calitatea de dansator a proorocului Isaia ³⁶, cu prezicerea sa la Buna Vestire ³⁷: „Isaia dănuiește. Fecioara au avut în pântec și au născut fiu pre Emanuel...”. În realizarea „cetelor îngerești” (de la registrul de naștere al bolșii) (fig. 12), zugravul nu dă numai măsura harului de a desena chipuri delicate, pe care le umanizează un zâmbet reținut, dar și al științei necesare redării în perspectivă a mulțimii, prin succesiunea aureolelor.

²⁹ C. Petranu, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ermînia picturii bizantine după versiunea lui Dionisie din Furna*, ed. C. Săndulescu-Verna, Timișoara, 1979, p. 156.

³² T. Voinescu, *op. cit.*, fig. 31, catalog 78.

³³ Elemente tradiționale în arta Orientului creștin, cf. Victor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, București 1970, p. 325—326.

³⁴ Zugravul urmând erminia și în ceea ce privește zugrăvirea bolșii, cf. *Ermînia picturii bizantine*, p. 297—298.

³⁵ Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 136.

³⁶ Gr. Nandriș, în W. Podlacha, Gr. Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*, II, București, 1985, p. 97—98.

³⁷ *Ermînia picturii bizantine*, p. 129.

O îndelungă tradiție bizantină³⁸ manifestă pictura tâmpiei (fig. 13). Constrâns de micimea spațiului, artistul alege cu chibzuire numai două frize: a apostolilor cu *Deisis* și pe aceea a Răstignirii. Tema *Rugăciunii (Deisis)* (fig. 14), embrionul de fapt al tâmpiei, este compusă după un îndrăgit model brâncovenesc, cu redarea, în întregime a intercesorilor, Maria și Ioan³⁹. Pentru echilibrul ansamblului, zugravul îl pictează pe Iisus stând pe un tron simplificat, cu spătarul curbat, prevăzut totuși cu colonete. Apostolii, cu câte o carte, se sprijină pe lavița inundată de vrejuri și mărginită de chenare împletite. Pentru scena *Răstignirii*, Iosif alege forma spectaculoasă, predominantă în arta medievală⁴⁰ și indicată de erminii⁴¹. Crucile răstignitorilor, Hristos și cei doi tâlhari, figura Mariei, acelea ale mironosițelor, a sutașului Loghin se profilează pe arhitectura Ierusalimului⁴², în stânca de sub crucea lui Hristos, nelipsind hârca lui Adam. Între liniile ce despart frizele sunt scrise numele personajelor din registrul apostolilor. Grafia, aceeași cu a legendelor din jurul medalioanelor de pe boltă, dublează personalitatea zugravului prin aceea a alcătuitorului de manuscrise.

Cu imaginea proaspătă a picturii de la Buceava-Șoimuș, poposim dincolo de capul Codrului, la biserica de lemn a satului Ciungani, unde Iosif zugravul, al cărui nume este suplinat prin însușirile, devenite familiare, ale meșteșugului său, ca și de grafia legendelor, a lucrat în 1780 (dată înscrisă pe ușile împărătești) dar și în 1782, după o altă consemnare.

Generozitatea spațiului artistul o folosește pentru desfășurarea iconografiei tâmpiei în trei frize, dar și pentru adoptarea unei recuzite mai fastuoase. Friza de jos cuprinde cele 12 praznice⁴³, alese și compuse după tradiția statornicită în arta bizantină. Menționăm, dintre ele, *Buna Vestire*⁴⁴ (fig. 15), cu fundalul arhitectural ingenios redat, cu prezența Sf. Duh în chip de porumbel⁴⁵, coborând spre Maria printre acoperișuri, dar și *Înălțarea Domnului*, fidelă erminiei⁴⁶. În registrul median, apostolii stau în picioare, cu câte o carte, în fața unei lavițe ornamentate în spiritul artei populare, spațiul superior al cadrului fiind stăpânit de lianele, cu rol decorativ. Fețele apostolilor se îndreaptă spre scena centrală a *Rugăciunii (Deisis)* (fig. 16), cu Iisus pe un tron larg, cu colonete și decor geometric, de sub care își întind capetele șerpi, cu rol de suport. Buna conservare a imaginii lui Hristos prilejuiește remarcă tehnicii deosebite a zugravului în redarea faldurilor, prin linii drepte sau involburate, ce marchează larg și distinct volumele genunchilor⁴⁷. În scenă *Răstignirii* artistul adaugă, în medalioane, chipuri de bărbați din *Vechiul Testament* (respectiv pe Moise și Aron), după un procedeu inspirat, se pare, din Psaltiri ilustrate⁴⁸. Chenarele, ce despart frizele, cuprind legendele reprezentărilor, în grafia destoinicului caligraf. În pictura ușilor împărătești (fig. 17) zugravul presară veșmintele evangheliștilor cu grupuri de frunze, gingaș desenate, îi așează pe lavițe, decorate în spirit popular, dar cu picioarele în arcade după un model destul de frecvent⁴⁹ și le umple spațiul cu decorul vegetal (fig. 18).

În veacul al XIX-lea moda repictării bătrânelor lăcașuri cuprinde satele zărândene și nu numai pe acestea. La Ciungani, zugravul noii picturi, din gând bun, surprinzător și izolat, lasă posterității dovezi din osteneala înaintașului. Starea acestora era, fără îndoială, bună, prejudiciile survenind mai târziu. Ele se află în naos, lângă altar, constituite din: medalionul cu Iisus Hristos Pantocrator, chipuri de arhangheli (fig. 19), cei patru prooroci: Isaiia și Ieremia (pe sud), Elisei și Ilie (pe nord), înscriși în arcade, cu spațiul năpădit de cunoscutele liane. Detașăm frumosul chip al întâiului prooroc Isaiia⁵⁰ (fig. 20), ce ține, în dreapta, un filacter cu textul: „Crește cu frică de Dumnezeu tat fecioru, 1782” (fig. 21). Să nu reprezinte oare acesta o tălmăcire proprie zugravului cărturar la urmă-

³⁸ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 300.

³⁹ *Erminia picturii bizantine*, p. 275, 299–300; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁰ L. Réau, *op. cit.*, II/2, p. 493–494.

⁴¹ *Erminia picturii bizantine*, p. 153.

⁴² Realizarea acesteia – zidul cu suita de turnuri, ne depărtându-se de modelul lui Radu zugravul (T. Voinescu, *op. cit.*, fig. 73, cat. 152).

⁴³ Nașterea Precistii, Vovidenia, Blagoveștenia, Nașterea lui Iisus, Botezul Domnului, Stretenia, Floriile, Învierea Domnului, Înălțarea, Sf. Troiță, Preobrazenia, Adormirea Precistii.

⁴⁴ L. Réau, *op. cit.*, II/2, p. 178–179, 188; W. Podlacha, Gr. Nandriș, *op. cit.*, II, p. 149–151.

⁴⁵ Icoane bizantine din secolele XIV–XV reprezintă porumbelul în scena Bunei Vestiri, cf. *Bizantica, Balcan, Rus. Catalog Vistarchi, aug. – sept., 1991*, Moscova, 1991, cat. 67, 82.

⁴⁶ *Erminia picturii bizantine*, p. 158.

⁴⁷ Modelele lui Radu Zugravu reflectă acest procedeu, exemplu edificator ales constituindu-l cel din fig. 70, cat. 143, cf. T. Voinescu, *op. cit.*

⁴⁸ W. Podlacha, Gr. Nandriș, *op. cit.*, I, p. 203.

⁴⁹ Amintim tronul din reprezentarea *Deisis*, de la Băjești (Arges), 1669; cele din icoanele lui Ioan zugravu (notele 17, 18); dar și pe cele din modelele lui Radu zugravu, respectiv: 48, cat. 111; fig. 70, cat. 143; fig. 77, cat. 160, (T. Voinescu, *op. cit.*).

⁵⁰ L. Réau, *op. cit.*, II/1, Paris, 1956, p. 365–370.

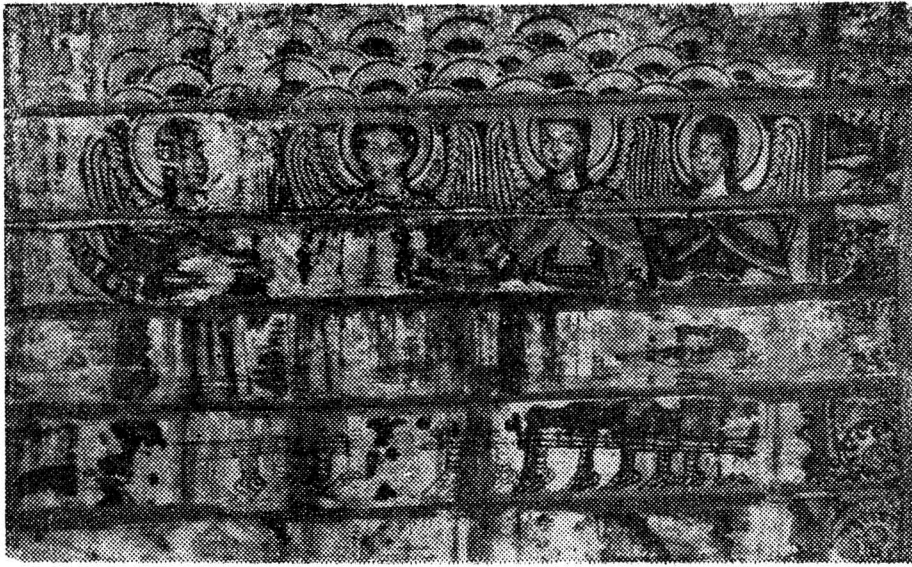


Fig. 12. — *Cele îngerești* din pictura atribuită lui Iosif zugravul. Buceava-Șoimuș.

Fig. 13. — *Tâmpla*. Buceava-Șoimuș.

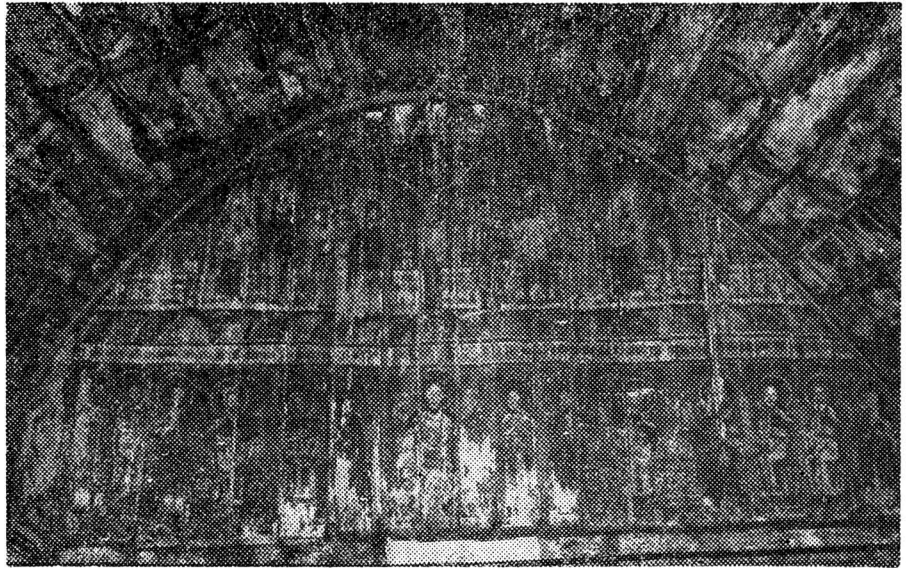


Fig. 14. — *Deisis*. Buceava-Șoimuș.



Fig. 15. — *Buna Vestire* din registrul praznicelor. Ciungani.

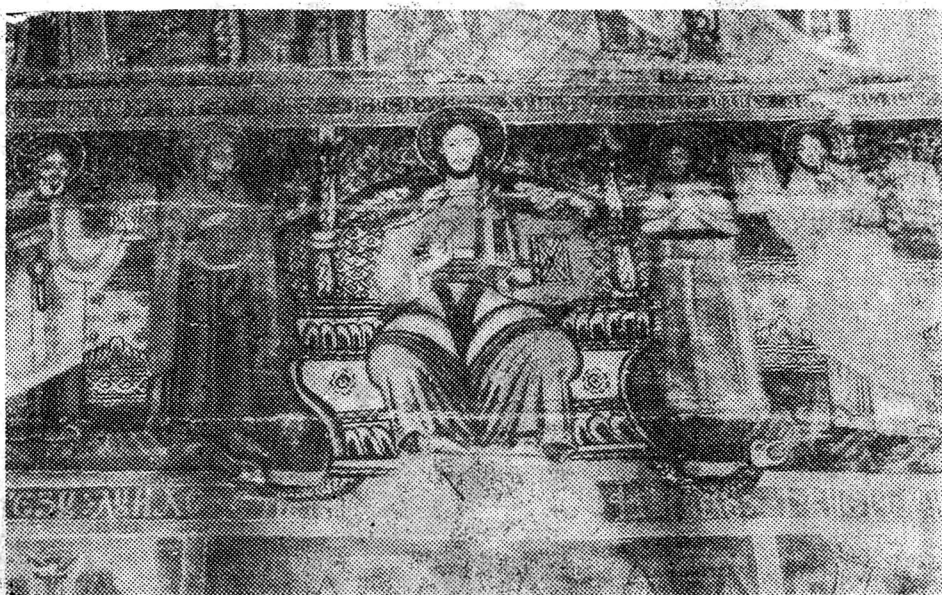


Fig. 16. — *Deisis* din pictura tâmplei atribuită lui Iosif zugravul. Ciungani.



Fig. 17. — Ușile împărătești. Ciungani.

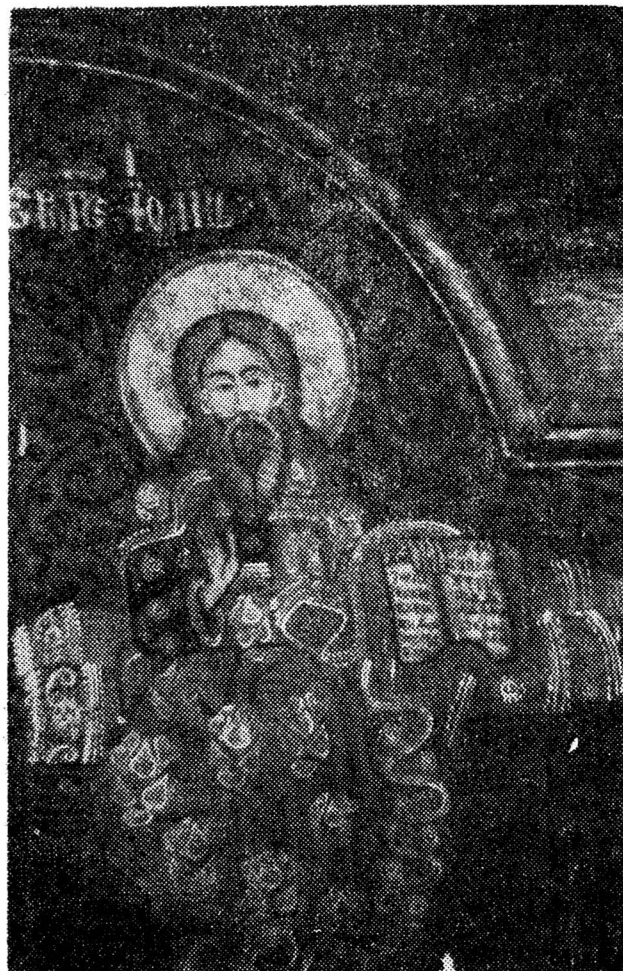


Fig. 18. — Ușile împărătești. Detaliu. Ciungani.



Fig. 19. — Fragment din pictura atribuită lui Iosif zugravul. Ciungani.



Fig. 20. — Proorocul Isaiia, din pictura veche. Ciungani.

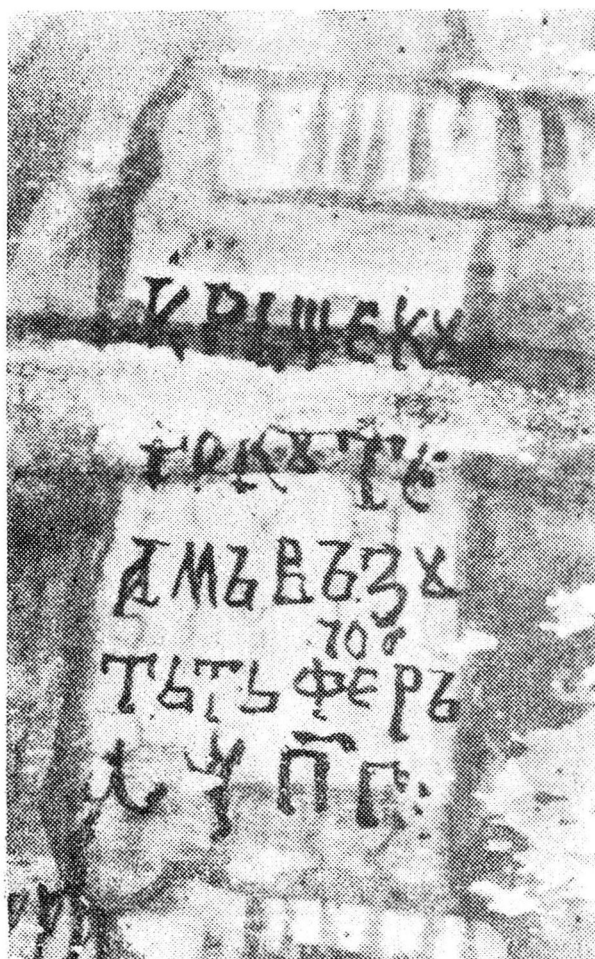


Fig. 21. — Textul de pe filaclerul lui Isaiia. Cu anul 1782, data picturii atribuite lui Iosif zugravul.

toarea mustrare a Proorocului : „Ascultă cerule și ia aminte pământule că Domnul grăiește : hrănit-am feciorii și i-am crescut dar ei s-au răzvrătit împotriva mea”⁵¹ ?

Înainte de a ajunge în fundul văii la Ciungani, Iosif a împodobit biserica de lemn din Căzănești. Aici zugravul de la 1828 a fost necruțător. Au scăpat, ca o certă dovadă pentru vechiul decor și pentru penelul artistului de veac XVIII, ușile împărătești (fig. 22) cu chipurile evangheliștilor⁵² și decorul vegetal asemeni unei embleme. Rolul decorativ cu care zugravul Iosif a investit motivul vegetal este preluat din arta brâncovenească și post-brâncovenească, în care acesta se strângea în chenare sau în spațiul neutru al scenelor⁵³.

Dovezi ale activității lui Iosif zugravul în lăcașuri repictate mai pot fi recunoscute pe alocuri. Astfel, de la Tisa provin icoanele⁵⁴ : Iisus Hristos (fig. 23) mare preot, din reprezentarea căruia semnalam prezența mâneculelor, sacosul ornamentat cu cercuri concentrice mărginit de perle, motivul vegetal adăugat aureolei crucigere, Maica Domnului Hodighitria (fig. 24) al cărui omofor este împodobit cu frunze, izolate sau grupate⁵⁵.

Pe valea Porcurii, la Vălișoara, zugravul Iosif va fi urcat prin 1787, dată la care, conform pisaniei, a fost refăcută biserica satului. Îi atribuim, din acel popas artistic, icoanele⁵⁶ : Iisus Hristos mare

⁵¹ Erminia picturii bizantine, p. 122.

⁵² Fizionomia acestora o reamintește, cu insistență, pe cea a personajelor păstrate din realizările lui Gligore Moldovean.

⁵³ Spre exemplu : „Cortul Maicii Domnului” din pictura paraclisului Mănăstirii Ilurez, cf. *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970, fig. 61 ; „Ospățul”, lui Irod, din pictura Schitului Crasna, cf. V. Drăguț, *Artă românească*, București, 1982, p. 467. Compoziția florală a lui Iosif zugravul

se regăsește și în modelele lui Radu Zugravul. exemplu fig. 77, cat. 160 (decorul jilului), cf. T. Voinescu, *op. cit.*

⁵⁴ În Col. Arad-Gai, inv. 204—205 (dimensiuni 0,42 m/0,27 m) ; personaje reprezentate 3/4.

⁵⁵ Chițonul fiind ornat prin motivul cercurilor concentrice mărginite de puncte (perle).

⁵⁶ Imaginile fotografice din fototeca Direcției Monumentelor Istorice, 2185/38, 39, le evidențiază starea rea de conservare.

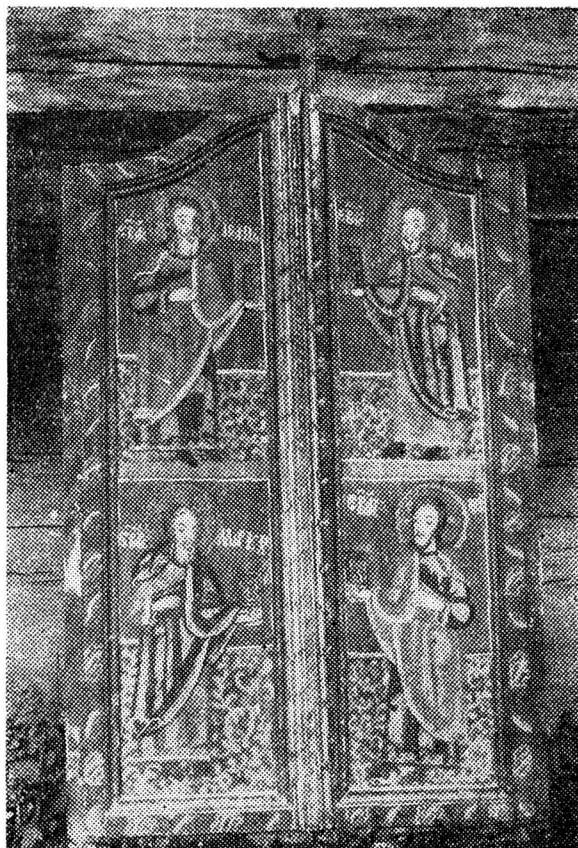


Fig. 22. — Ușile împărătești. Atribuite lui Iosif zugravul. Căzănești.



Fig. 23. — Iisus Hristos. Icoană de la Tisa atribuit lui Iosif zugravul. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.

arhieru (fig. 25); Maica Domnului Hodigitria⁵⁷, din realizarea cărora evidențiem lianele vegetale de pe fondal neutru, amintitul ornament al frunzei de pe veșminte, pictura tâmplei, distribuită în trei frize cu ampla *Răstignire* a lui Iisus între tâlhari, pe fundal arhitectural⁵⁸.

Un noian de biserici de lemn au dispărut în secolul trecut, ea și în prima parte a celui acum pe sfârșite. Printre puținele piese de patrimoniu ce au rămas de pe la ele, se află și unele datorate lui Iosif zugravul. O icoană de la Tohești⁵⁹, reprezentând tema *Deisis* cu Iisus mare arhieru (fig. 26), zugrăvită în 1773, spre pomenire⁶⁰, o alta de la Iosași, a sfântului Nicolae „Ciudotforeț”⁶¹ (fig. 27), o alta de la Iosășel, cu Iisus Pantocrator⁶² (fig. 28). De la Răpsig, două icoane, mai bine conservate⁶³, evocă nu numai mistuitul lăcaș dar și ostenelele într-o împodobire a sa, ale lui Iosif zugravul. Lianele de pe fondul neutru, frunzele anume presărate pe veșminte, fizionomiile, se regăsesc în icoana sfântului Nicolae „Făcător de minuni” (fig. 29) și respectiv în aceea a Arhanghelului Mihail, cu sabie și potir (unul din semnele euharistice), prevăzut cu platoșă peste cămașa de zale și imperială hlamidă pe umeri (fig. 30). Icoanele de la Răpsig, picturile de la Buceava-Șoimuș și Ciungani sunt definitorii pentru aprecierea talentului școlit al lui Iosif zugravul. Din dovezile activității sale, până acum semnalate, se desprind importante considerații privind prestigiul decorului pictat în Transilvania secolului al XVIII-lea, căile prin care s-a pierdut partea majoră a acestuia, necesi-

⁵⁷ În ambele icoane, personajele sunt reprezentate 3/4.

⁵⁸ Asupra picturii tâmplei se cuvine a reveni căci la data cercelării ei zugravul Iosif și arta sa nu ne erau încă familiare.

⁵⁹ Col. Arad-Gai, inv. 179 (dimensiuni 0,48 m/0,31 m).

⁶⁰ A lui Păscu Fungan (?), a răposatului Ciuba Nicolae.

⁶¹ Col. Arad-Gai, inv. 193 (dimensiuni 0,33 m/0,22 m) („Ciudotforeț” = făcător de minuni).

⁶² Idem, inv. 188 (dimensiuni 0,30 m/0,21 m).

Icoanele de la Iosășel, inv. 188–192 se află în stare precară. Este posibil să-i aparțină și altele lui Iosif.

⁶³ Idem, inv. 470–471.



Fig. 24. — *Maica Domnului*. Icoană de la Fisa. Colectia Mănăstirii Arad-Gai.

Fig. 25. — *Iisus Hristos*. Către 1787. Icoană atribuită lui Iosif zugravul. Vălișoara.



Fig. 26. — *Deisis*, 1773. Icoană de la Țohești. Colectia Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 27. — *Sf. Nicolae*. Icoană de la Iosași atribuită lui Iosif zugravul.



Fig. 28. — *Iisus Hristos*. Icoană de la Iosășel. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 29. — *Sf. Nicolae*. Icoană de la Răpsig. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.



Fig. 30. — *Arhanghelul Mihail*. Icoană de la Răpsig. Colecția Mănăstirii Arad-Gai.

tatea imperioasă a valorificării științifice a celei rămase dar și considerații asupra zugravului Iosif, asupra meritelor vrednicului său penel. Mărturiile artistice păstrate de la Iosif au puterea de a înlătura, prin ele însele, unele aprecieri greșite asupra picturii românești din Transilvania secolului al XVIII-lea⁶⁴, lor adăugându-li-se cele datorate atâtor altor zugravi, știuți sau anonimi.

LE PEINTRE IOSIF DE ZARAND ET SON ÉPOQUE (SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE)

RÉSUMÉ

Ayant comme point de départ les icônes royales sur bois de Mădrigești, signées et datées : „Iosif, peintre, 1777”, l’auteur attribue, par analogie, à cet artiste, toute une série de témoignages de sa fructueuse activité. L’auteur s’occupe aussi de peintures murales dont on conserve des vestiges, de celle du retable de l’église de Buccava-Șoimuș (village voisin de Mădrigești) et, aussi, de celle de Ciungani (retable, fragments de peinture murale datant de 1782). Il y ajoute des peintures dispersées (des icônes, des portes royales) conservées dans d’anciennes églises et provenant de monuments disparus, preuves certaines, elles-aussi, de la présence du peintre Iosif. Ce qui caractérise l’œuvre de Iosif c’est en premier lieu la physionomie de ses personnages, obtenue par des traits décisifs. Malgré l’apparente sécheresse de ses figures on y découvre le reflet de leur vie intérieure. Des motifs du décor contribuent à individualiser la manière du peintre. Les œuvres du peintre Iosif le placent parmi les représentants de la tradition post-byzantine de la Transylvanie du XVIII^e siècle.

⁶⁴ Ne referim la următoarele formulări : „o artă naivă țărânească” ; „desene colorate ivite dintr-o imaginație copi-

lărească”, cf. Gr. Nandriș, *op. cit.*, II, p. 212.

MĂRTURII NOI PRIVITOARE LA THEODOR AMAN

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Mai multe documente recent descoperite aduc noi informații în legătură cu viața și activitatea pictorului Theodor Aman.

Trei dintre ele, aflate la Craiova, la Filiala Județului Dolj a Direcției Generale a Arhivelor Statului, se referă la perioada tinereții artistului, imediat după întoarcerea sa de la studii, din Franța, la începutul lunii iulie a anului 1857¹, așa cum anunța o notiță din ziarul craiovean *Oltul* în care Gheorghe Chițu îi saluta revenirea în patrie, profitând de ocazie pentru a-i lauda talentul și a-i prezenta palmaresul².

Primul document, datat 29 iulie 1857, este o cerere adresată Administrației Districtului Dolj care ni-l prezintă pe Aman angajat în lupta pentru Unire. Explicând că a lipsit din țară în momentul când au fost întocmite listele de alegători, el solicită a fi înscris între votanții urbei sale. Aman arată că îndeplinește condițiile firmanului turcesc de convocare a divanurilor ad-hoc, având vârsta prescrisă de treizeci de ani și fiind posesorul unei case din mahalaua Sf. Treime care îi permiteau să beneficieze de dreptul de vot. Acel firman — criticat de Vasile Boerescu într-o broșură publicată la Paris în același an 1857 — stabilea împărțirea

electoratului pe clase, în funcție de avere, și dreptul de vot de la vârsta de 30 de ani³.

Cererea a fost scrisă în cirilice dar semnătura artistului este așternută în caractere latine (Anexa I). Actul este înregistrat de un funcționar care stabilește data de 11 august pentru

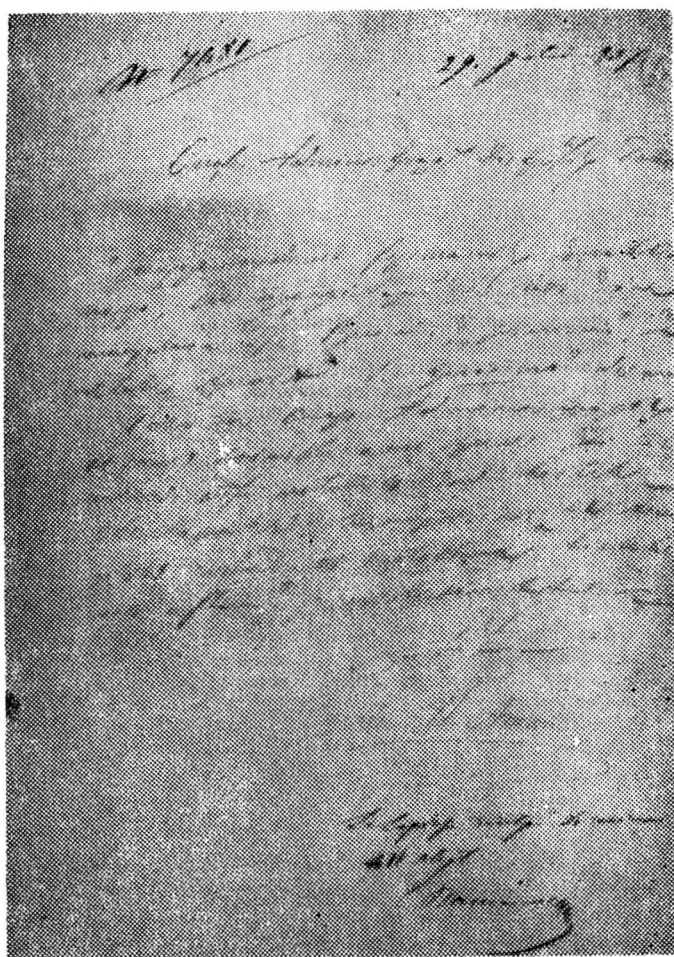


Fig. 1. — Cererea lui Theodor Aman în 29 iulie 1857, Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Județului Dolj, dosar nr. 90/ 1857.

¹ În monografia sa *Theodor Aman*, București 1955, Radu Bogdan afirmă că artistul s-a întors în țară „în toamna anului 1857 — în toiul luptei pentru unire”, p. 32.

² *Oltul*, *Jurnal Politic-Literar* no. 20/Marti 9 Iulie 1857: „Zilele acestea a venit de la Paris aici — în orașul său natal — D. Teodor Aman, artist în pictură, unde socotește a rămâne mai mult timp. D. Teodor Aman a avut onoarea a fi primit și anul acesta la expozițiunea permanentă de tablouri din Paris, cu două opere ale sale originale: un cap de țigan din România și un bivuac de zuavi în Crimeea. Cel dintâi, după cum suntem bine informați, a făcut mare furoare în lumea artistică a Parisului. Asemenea a mai lucrat D-lui și un tablou alegoric reprezentând Uniunea Principatelor Române, și care acum se află trimis la București.

Astfel D. Aman, culegând victorii și lauri pentru sine, ridică, totodată și numele națiunii Române în ochii Europei, care, mult timp mai-nainte, n-ar fi putut crede că pot exista și dintre Români oameni cu talente și capacități ca și din celelalte națiuni.

Noi salutăm cu bucurie pe acest studietor reprezentant al artei Române în străinătate, și-i urăm și de-acum înainte noi succese în frumoasa carieră ce și-a ales și pe care o străbate cu atâta curaj și ambițiune”.

³ *Acte și documente relative la istoria renașterii României*. Publicate de Ghenadie Petrescu, Dimitrie A. Sturdza și Dimitrie C. Sturdza, Tipografia Carol Göbl, București 1889, vol. III, p. 343—344.

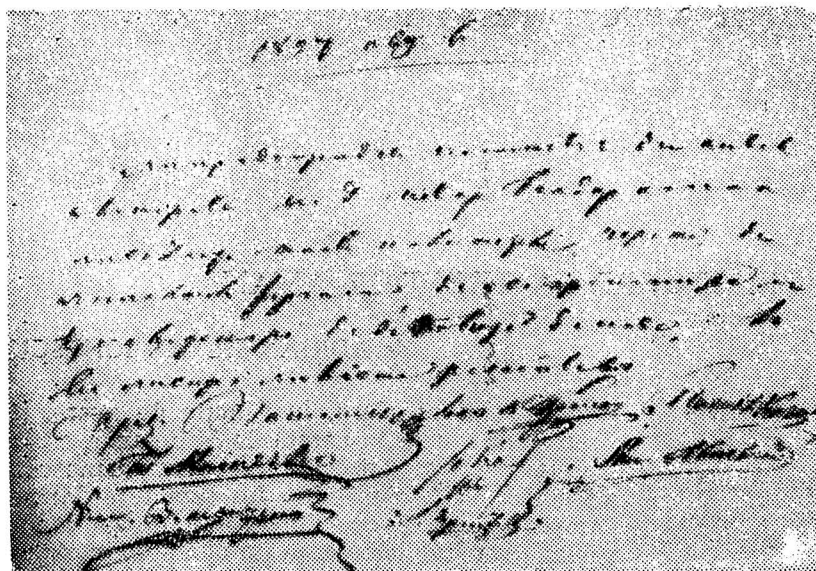


Fig. 2. — Referatul comisiei pe spatele cererii lui Theodor Aman, 6 august 1857.

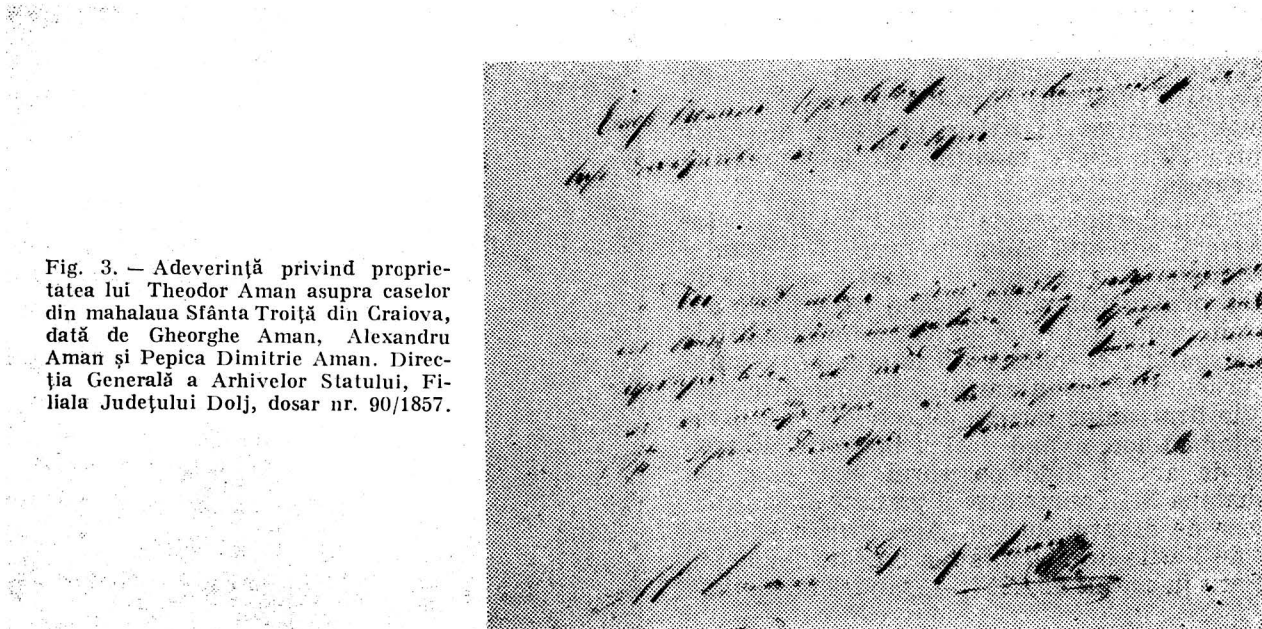


Fig. 3. — Adeverință privind proprietatea lui Theodor Aman asupra caselor din mahalaua Sfânta Troiță din Craiova, dată de Gheorghe Aman, Alexandru Aman și Pepica Dimitrie Aman. Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Județului Dolj, dosar nr. 90/1857.

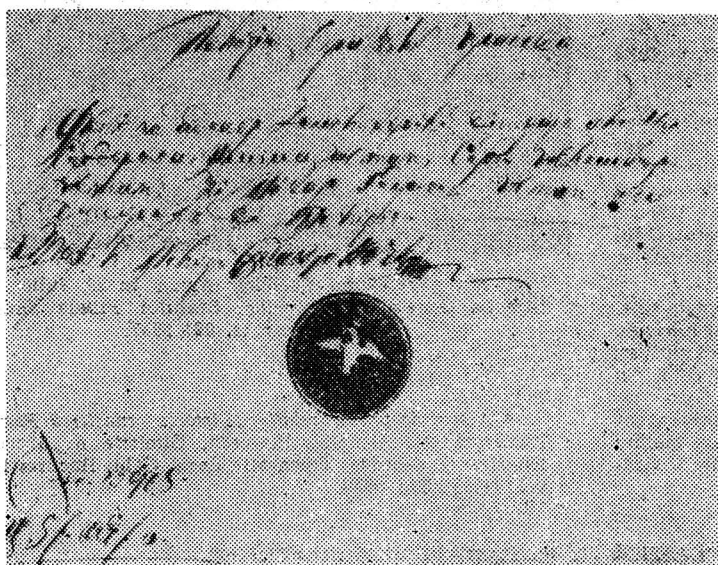


Fig. 4. — Atestatul poliției craiovene privind autenticitatea semnăturilor serdăresii Pepica Aman serdarului Alexandru Aman și pitarului Gheorghe Aman pe spatele adeverinței acestora, nr. 3908 din 6 august 1857. Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Județului Dolj, dosar nr. 90/1857.

Fig. 5. — Adeverință privind etatea lui Theodor Aman, dată de Scarlat N. Paris, Gheorghe Aman, Alexandru Aman și Pepica Dimitrie Aman. Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Județului Dolj, dosar nr. 90/1857.

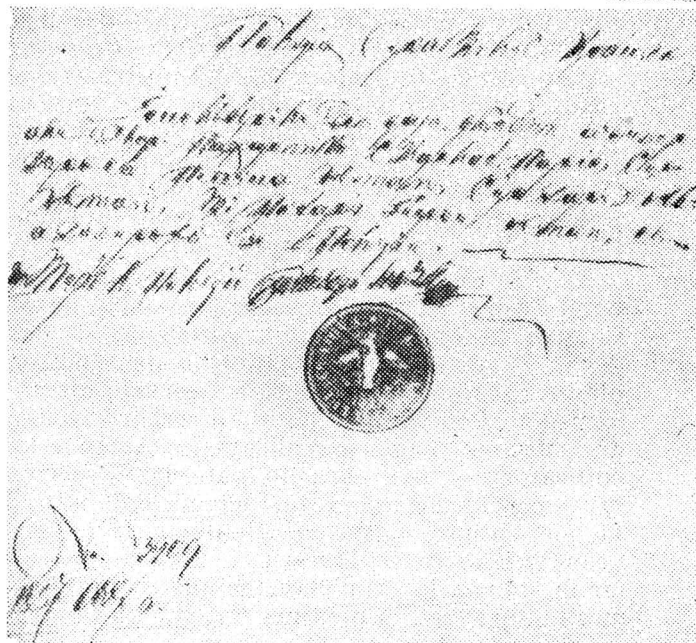
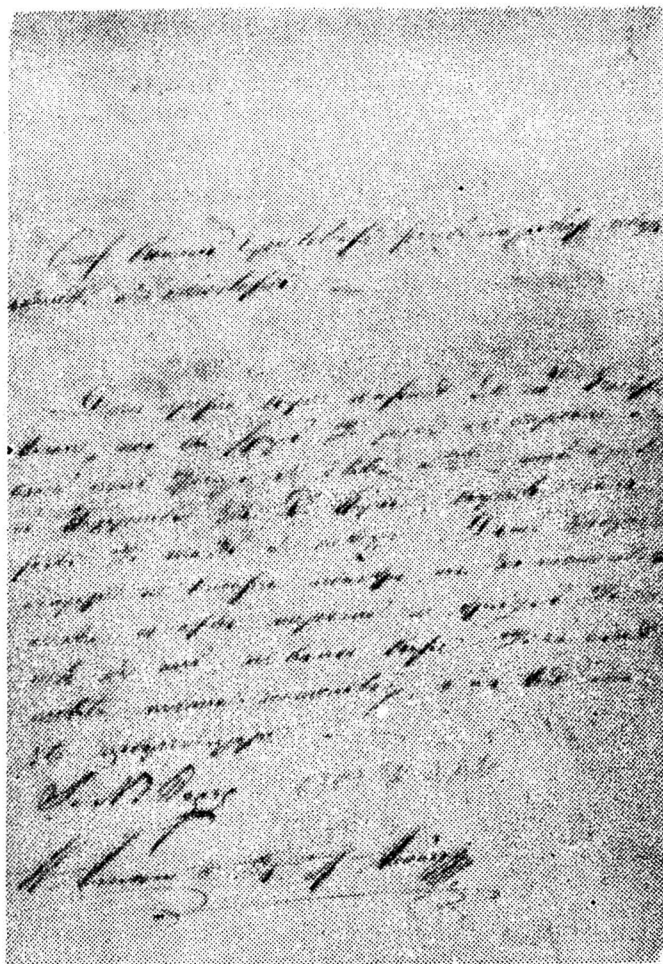


Fig. 6. — Atestatul poliției craiovene privind autenticitatea semnăturilor paharnicului Scarlat Paris, serdărescii Pepica Aman, serdarului Alexandru Aman și pitarului Gheorghe Aman pe spatele adeverinței acestora, nr. 3909 din 6 august 1857. Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Județului Dolj, dosar nr. 90/1857.

luarea lui în discuția comisiei electorale. Dar, câteva zile înaintea analizării sale, socotindu-se poate insuficientă cererea și informațiile conținute, câțiva membri ai familiei adevărese prin două acte adiționale că tânărul Aman are vârsta declarată și este proprietarul imobilului menționat (Anexele II și III). Ambele acte sunt, la fel, redactate în cirilică. Semnatarii lor erau

Pepica Aman, Alexandru Aman, Gheorghe Aman și Scarlat Paris⁴, mama, fratele, unchiul și nașul artistului (iscăliturile primilor doi sunt în caractere latine).

⁴ Pentru relațiile de rudenie ale artistului vezi dr. Paul Rezeanu, *Din nou despre familia Aman*, în *Centenar Theodor Aman 1991*, București 1991, p. 17–23; Mihai Sorin Rădulescu, *Theodor Aman — legături genealogice*, în *Centenar Theodor Aman 1991 op. cit.*, p. 25–35.

Rudele care dăduseră cele două atestate erau persoane foarte distinse, demne de toată cinstea și în afara oricărei suspiciuni de mistificare a unui document oficial. Serdarul Alexandru Aman, fratele mai mare al pictorului, era înscris la numărul 25 al listei de alegători, între cetățenii de frunte ai Craiovei⁵ și avea să primească un număr relativ onorabil de voturi, figurând al șaselea între cei zece eligibili în fruntea cărora se afla socrul său, Grigore Lăceanu (care devenea astfel unul dintre cei doi deputați ai orașului în divanul ad-hoc, urmat, în ordinea voturilor obținute, de căpitanul Nicolae Pleșoianu)⁶.

Adeverința dată de rudele artistului crează, însă, o situație conjecturală în privința anului său de naștere. Încă din primele monografii închinată lui Theodor Aman a persistat o nebulozitate în privința acestui an, autorii nedeclarându-se între 1828 și 1831. Dr. C. I. Istrati optează pentru 1831⁷. Alexandru Tzigara-Samurcaș ia în considerație amândoi acești ani, fără a trage o concluzie definitivă⁸. Pictorul Horațiu Dimitriu propune ca data a nașterii 29 aprilie 1828⁹. În notele pregătitoare pentru monografia *Aman* (publicată parțial în *Clipea* din 1925–1926) — note aflate la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române — constatăm și la el o ezitare privind data de naștere: mai întâi 31 martie 1828¹⁰, iar apoi, în manuscrisul final, 29 aprilie 1828¹¹, la fel cum va apare și în dactilogramă¹². Oscar Walter Cisek menționează 20 martie 1831 ca dată a nașterii artistului, atrăgând atenția că: „aceasta trebuie reținută, căci circulă atâtea altele, greșite și neantemeiate”¹³. Nu precizează însă sursa pe care își bazează aserțiunea. Radu Bogdan optează tot pentru 1831, bazându-se pe actul de deces din 1891 și pe necroloagele publicate atunci: totuși, monografistul lasă o porțiță deschisă recunoscând imposibilitatea de a stabili cu certitudine acest an atâtea vreme cât nu a putut descoperi registrul de stare civilă al bisericii Șubestilor din Câmpulung Muscel¹⁴.

⁵ *Documente privind Unirea Principatelor. Documente interne (1854–1857)*. Volum întocmit de Dan Berindei, Eleonora Aleșiu, Trifu Stela, Apostol Stan, București [1961], vol. I, p. 438.

⁶ *Ibidem*, p. 550.

⁷ Dr. C. I. Istrati, *Theodor Aman. Biografie*, București, 1904, p. 8.

⁸ Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman*, București 1908, p. 11: „Anul nașterii lui Aman nu se cunoaște exact: 1828 sau 1831”.

⁹ Horațiu Dimitriu, *Theodor Aman*, în *Clipea*, III, nr. 110, 23 august 1925, p. 4.

¹⁰ Cabinetul de Manuscrise al BAR, Arhiva Theodor Aman, I, nss. 27, Horațiu Dimitriu, *Aman, viața și opera pictorului*, 2, p. 9.

¹¹ *Ibidem*, 7, p. 34.

¹² *Ibidem*, 1, p. 8, 10.

¹³ Oscar Walter Cisek, *Theodor Aman*, în *Gândirea*, VIII, nr. 11, noiembrie 1928, p. 424; *Idem*, *Centenarul lui Theodor Aman*, în *Gândirea*, XI, nr. 5, mai 1931, p. 230; *Idem*, *Aman, Craiova*, 1931, p. 5; pentru aceeași controversă, a se vedea și Ioan Spătan, *Comemorarea lui Theodor Aman la 100 de ani de la naștere: 1831–1931*, în *Centenar Theodor Aman 1991*, p. 141–145.

¹⁴ Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 9, 115, 124 nota 111.

Iată că documentele descoperite de noi reau-duc în actualitate controversa asupra acestei date, trăgând greu în balanță în favoarea primului an. Ba, se pare că nu 1828 ci 1827 ar fi fost anul nașterii lui Aman, așa cum reiese din atestatul dat la 6 august 1857 de persoanele cele mai îndrituite să cunoască, cu exactitate, data reală a venirii pe lume a artistului. Aceasta dacă nu cumva avem de-a face cu o stratagemă pusă la cale chiar de pictor pentru a avea posibilitatea să voteze „programa națională”. Pentru patriotismul lui Aman și poziția sa declarat unionistă, această atitudine apare scuzabilă și chiar laudabilă, cu atât mai mult cu cât unirea avea încă mulți dușmani și fiecare vot favorabil era foarte important. Oricum ar fi, trebuie luată în considerație și ipoteza nașterii sale în anul 1827, pe care aceste documente o impun.

Opțiunile politice ale artistului fuseseră concretizate încă de la Paris prin pictarea alegoriei *Unirea Principatelor* care era deja cunoscută în țară, fiind menționată chiar de Gheorghe Chițu în notița sa mai sus amintită. Tot Chițu este cel care, în articolul în care prezintă entuziasmul populației Craiovei din seara zilei de 11 octombrie 1857 la aflarea vestii că divanurile din Valahia și Moldova susțineau unirea, acordă câteva rânduri și lui Aman, fapt ce demonstrează importanța persoanei acestuia în rândul „intelighenției” progresiste locale și prestigiul de care se bucura printre „căzușii”. Impresionat de acea memorabilă demonstrație spontană de simpatie și adeziune la dezideratele majore ale momentului, tânărul pictor plănuia deja realizarea pânzei *Hora Unirii la Craiova*: „Aflăm că D. T. Aman, pictorul nostru craiovean, inspirat de un moment al acestui spectacol vrednic de a fi privit chiar de zei, a și luat o schiță și s-a pus, ca artist de geniu ce este, a face dintr-ânsul un tablou național care va reține totdeauna în memoria concetățenilor săi suvenirea acestei frumoase serii.”¹⁵

Ca și în cazul lucrărilor cu subiecte din Războiul Crimeii care îi aduseseră succesul și notorietatea în lumea artistică pariziană, și aici Aman își demonstrează calitățile de reporter obiectiv și riguros al realității observată direct, nemediat. Compararea descrierii serbării făcută de Chițu cu imaginea realizată de Aman este edificatoare: „mulțimea din toate clasele sociale care striga lozinci unioniste și aclama pe deputați, făclile aprinse, butia cu vin din care se serveau toți amatorii, lăutarii și hora poporului, iar în stânga, în prim plan, includerea unui frumos autoportret, în preajma fratelui Alexandru și a cumnatei Aristia, ca o certificare a prezenței lor acolo, a aprobării manifestației și a aderării la idealurile Unirii Principatelor.”¹⁶

¹⁵ *Oltul, Jurnalul Politico-Litterar*; Martzi 15 Octombrie 1857, citat în Paul Rezeanu, *Artete plastice în Oltenia 1821–1944*, Scrisul Românesc, Craiova, 1980, p. 24.

¹⁶ *Oltul, loc. cit.*: „(...) Scara, de timpuriu, muzica și mai multe perechi de lăutari reînviu poporul cu sunetele lor

La o lună de la acest eveniment epocal pictorul se afla la București, prezența fiindu-i, de asemenea, salută de presa care nu uita

să-i precizeze rezidența la Hotelul Concordia pentru eventualii amatori de a-i admira sau achiziționa operele.¹⁷ Aman era deja o persona-

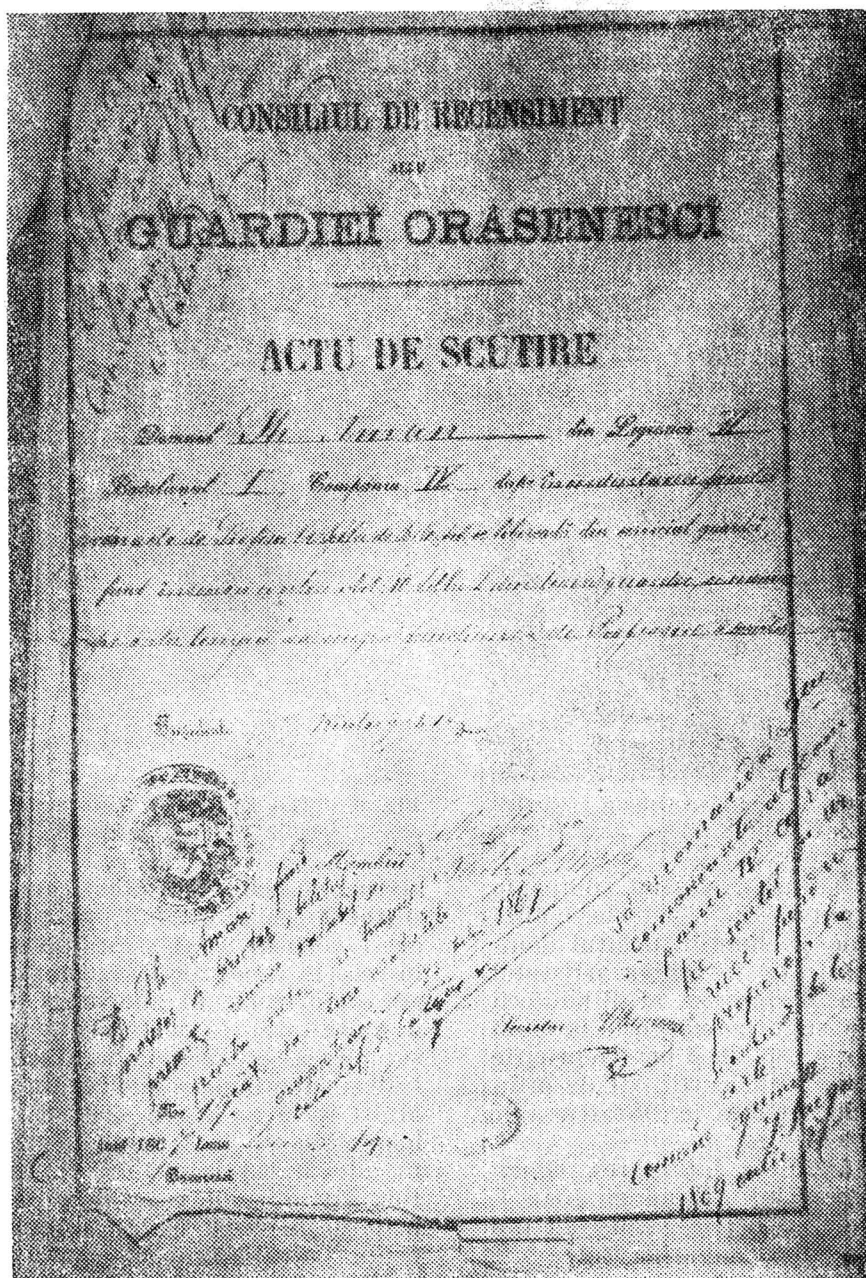


Fig. 7. -- Act de scutire de serviciul în Garda Civică acordat lui Theodor Aman pe 14 iunie 1867 și reînnoit pe 27 iulie 1869, Biblioteca Academiei Române, Arhiva Theodor Aman.

inveselitoare și-l atrăgea din toate părțile în piața publică și în străzile principale ca să ia parte în comun la plăcerea și desfătarea generală. Iluminația improvizată așa de curând era mai presus de orice așteptare. Pretutindeni se vedea în flăcările torțelor și a luminilor arderea cea vie și neporuncită de a străluci orele acestei zile pentru totdeauna memorabilă. (...) La edificiul școalelor publice (...) era spectacolul cel mai impozant și vrednic de privit. Peste cinci-șase mii de oameni din toate clasele societății se adunaseră aici la flacăra torțelor și la sunetul muzicii și strigau cu toții: Ura! Să trăiască Unirea! Să trăiască România, etc. O butie de vin, pusă pe o moviță de nisip, împărțea amatorilor ei focul măruntaielor sale cu abundența și repeziunea cea mai minunată. În sala cea spațioasă, un banchet de vreo sută de persoane de toate condițiile, făcea să răsune holul cea colosală a acestui edificiu, în care se făcuse și alegerea orașenilor, de cele mai vii și mai entuziaste toasturi. Cu un cuvânt, aici era toată Craiova adunată ca într-un templu antic spre a

aduce sacrificiu de mulțumire Zeului propice, care, din sublimul cerurilor sale, a revărsat Unirea, concordia, pacea și bucuria între toți fiii lui cei binecuvântați. (...) După săvârșirea banchetului, pe la 11 ore, poporul în număr foarte mare, tot cu muzica și cu torțele aprinse a mers la D. Logofăt D. Haralambie [președintele comitetului unionist, n.n.]. Și pe la 12 ore, poporul, la cântarea muzicii și lăutarilor, tineri și bătrâni, bărbați și femei, dansau hore naționale în curtea cea mare a boierului popular. (...)”

¹⁷ *Scoala, Jurnal politic-comercial* nr. 87/Joi 21 Noemvrie 1857: „Anunțăm cu plăcere sosirea în capitală a junelui artist pictor Aman care părăsind de câțva timp Franța veni prin Craiova aici. D. Aman al cărui frumos talent fiind destul de bine cunoscut atât în străinătate cât și în patria sa, este de prisos a mai zice ceva. Ceea ce dorim este ca artistul să poată găsi și în sânul societății noastre tot aceeași simă și considerație de care s-a bucurat în Franța chiar, unde și ca student



Fig. 8. — Theodor Aman, *Autoportret*, Calotip acquarelat, Craiova, Muzeul de Artă.



Fig. 9. — Theodor Aman, *Portretul lui Alexandru Aman*. Calotip acquarelat, Craiova, Muzeul de Artă.

litate cunoscută și stimată, a cărei companie era râvnită și disputată în saloanele înaltei societăți bucureștene și chiar în palatul domnesc. Invitațiile păstrate în arhiva artistului de la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române sunt peremptorii în acest sens : pe 31 decembrie 1857¹⁸ și pe 1 februarie 1858¹⁹ este invitat la balul curții dat de prințul Alexandru Dimitrie Ghica în calitate de cainac al Valahiei.

Nouă ani mai târziu, la înființarea Gărzii Civice, după abdicarea lui Alexandru Ioan I, Theodor Aman figura pe listele gardiștilor din Capitală, în culoarea galben, suburbia Boteanu²⁰,

și ca maestru în frumoasa sa artă, fu admirat și apreciat de toți aceia ce-l cunoscuseră. Artistul aduse cu sine câteva tablouri executate cu un penel de cele mai vii și propriu talentului său ; în viitor arătându-se spațiul ne vom permite a trece în revistă colecțiunea sa cea clasică, deși cea mai mare parte o are încă în Franța. Locuința sa este la hotelul Concordia."

¹⁸ Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, Arhiva Theodor Aman, I Imprimare, fila 1 : „Son Altesse le Prince Alexandre Ghica prie Monsieur Aman de vouloir bien assister au bal qui aura lieu au Palais, Mardi le 31 Décembre à 9 heures et demie. Le 26 Décembre 1857."

¹⁹ *Ibidem*, fila 3 : „Son Altesse le Prince Alexandre Ghica prie Monsieur Aman de vouloir bien assister au bal qui aura lieu au Palais samedi le 1 fevrier à 9 heures et demie. Le 29 Janvier."

²⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Uniformele Gărdiei Civice în România de la 1866—1872*, în *RMM — Muzeu nr. 3/1989*, p. 76—86 ; *idem*, *Uniformele cetățenilor-ostaiși din Garda Națională*, în „București — Materiale de Istorie și Muzeografie, XI/1992, p. 217—226.

alături de ceilalți cetățeni care, prin averea și statutul social deținut, puteau face parte din acest corp de pază și ordine. Mulți dintre cei înscrși în rândurile Gărzii nu considerau aceasta o cinste făcută unor aleși ei, mai degrabă, o inutilitate stânjenitoare și plicticoasă prin supunerea la regulamente cazone, uniformitate și subordonare unor cadre rigide și obtuze. Mulți încercau să se sustragă prin orice mijloace. Nu era însă cazul lui Aman, un patriot în adevăratul înțeles al cuvântului. Dar, cu tot patriotismul care îl anima și avea să-l inspire întreaga viață, el era un om foarte ocupat atât cu propria-i operă cât și cu Școala de Belle Arte al cărei director și prim profesor de pictură era. De aceea, pe baza titlului II, articolul 10, al „Legii pentru înființarea Gardei Orășenești" — care absolvea directorii și profesorii de prestarea serviciului²¹ — Aman primește o scutire pe data de 14 iunie 1867, semnată de Inspectorul de atunci al Gărzii, generalul Nicolae Golescu (Anexa IV). Trebuie observat faptul că artistul nu este scutit chiar din primul an al instituirii acestui corp, în martie 1866, ci după cincisprezece luni. Scutirea este reînnoită peste doi ani, în iulie 1869. Acest act inedit se păstrează, de asemenea, în Arhiva Aman de la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române.

²¹ *Lege pentru înființarea Gardiei Orășenești*, Tipo-litografia H. Goldner, Jassii 1877.

În iconografia inedită a lui Theodor Aman și a familiei sale există un autoportret și un portret al fratelui său Alexandru, de care tânărul artist era legat cu o statornică afecțiune. Lucrate, probabil, la Paris, în timpul studiilor de artă, acestea folosesc ca bază produsul aparatului fotografic. Amândoi frații sunt surprinși într-o poză aproape identică — așa cum îi așezase maestrul fotograf — trei sferturi, așezați comod pe scaun, picior peste picior, cu mâna dreaptă sprijinită pe spătar. Mai mult chiar, se pare că amândoi țin același bastonaș foarte subțire dar, în vreme ce Theodor îl ține în dreapta, Alexandru îl ține în stânga ce este lăsată, moale, în poală. Imaginea palidă a *calotipiei*¹⁷ permitea fotografilor să intervină, ulterior, cu acuarela. Așa a procedat și Aman. Dar, pe când tonurile aplicate portretului fratelui său ascund întreaga calotipie, pe a sa nu a făcut decât să accentueze contururile și să dea mai multă volumetrie chipului. Fie că a lăsat-o neterminată, fie că a considerat suficientă această intervenție, imaginea păstrează foarte clare, deși egale și șterse, detaliile cutelor sau umbrelor pe care numai obiectivul camerei obscure îl putea reda cu atâta precizie.



A N E X E

I

no. 7480 29 iulie [1]857

Onor. Administrația Districtului Dolj

Conformându-mă firmanului înaltei porți, ca proprietar de case din Mahalaua Sf. Treimi, rumân și în etate trecut de treizeci de ani

Rog pe Onor. Administrația să bine voiască a mă trece și pe mine sub iscălitul în listele electorale pentru că la timpul pân să se întocmească listele mă afluam în străinătate.

Plecat

Th. Aman

Se sorocște pentru duminică

11 august

(ssindescifrabil)

(pe verso)

1857 aug. 6

Încredințându-se comitetul din actele alăturate că d. pitar Teodor Aman însuși are toate calită-

Documentele inedite pe care le publicăm completează imaginea deja cunoscută a patriotismului lui Theodor Aman — evident, de altfel, în întreaga sa operă — care, în acel moment de efervescență a sentimentelor naționale, a inspirat una dintre pânzele sale memorabile cu subiect din istoria contemporană, intrată încă de atunci în conștiința românilor ca semn al marelui act al Unirii Principatelor. În același timp, aceste documente trebuie luate în considerație ca singurele mărturii cunoscute până acum ale anului nașterii maestrului, autentificate de administrația epocii pe baza atestatelor depuse de rudele sale cele mai apropiate, care erau și cele mai în măsură să confirme etatea tânărului artist. Cele două portrete prezentate mai sus ni-l arată pe Aman ca pe un artist interesat de inovații tehnice sesizând avantajele pe care le putea aduce fotografia și fructificând, în mod strălucit, capacitatea camerei obscure de a surprinde ireproșabil — dar monocrom — realitatea, pe care intervenția sa în acuarela o poate încălzi, conferindu-i viață și vibrație prin câteva accente bine plasate.

șile cerute de înaltul firman de a să prenumera între alegătorii de deputați de case, se va înscri în lista respectivă

Prez[ident] ss(indescifrabil)

Micu V. Mongescu

Theodor Măinescu

Ilie Albulcanu

Ioan C. Pr. ...

Panait Co. ...²³

II

Onor. Comisiei Cercetătoare reclamațiilor celor în drept de alegători

Noi supt notații dăm această încredințare că casele din mahalaua Sf. Troiță sunt proprietatea D. pitar Teodor Aman, rămase de moștenire de la părintele d-sale serd [ar] Dimitrie Aman.

(ss) Gheorghe Aman

Al. Aman

P. D. Aman

(pe verso)

Poliția Orașului Craiova

Fiind în adevăr iscăliturile din față ale D-lor Serdăresei Pipica Aman, Serdar Alexandru Aman și Pitar Gheorghe Aman, se adeverează de poliție.

Șeful Poliției (ss indescifrabil)

No. 3908

1857 Aug. 6²¹

²² Calotipia este o tehnică de pionierat a fotografiei inventată de William Henry Fox Talbot în septembrie 1840. Se folosea drept suport o coală de hârtie sensibilizată cu iodură de argint, nitrat de argint și acid galic care, după expunerea ce o transforma într-un negativ, era dată cu ceață pentru a deveni transparentă, transformându-se astfel într-un fel de clișeu din zilele noastre. Se putea obține o copie de contact pe o altă hârtie sensibilizată într-o soluție de sare obișnuită și nitrat de argint ce era expusă razelor puternice ale soarelui, rezultând o imagine pozitivă. Inventatorul renunță abia în 1852 la exclusivitatea patentului său permițând folosirea pe scară largă a acestor negative pe hârtie — numite, în cinstea sa *talbotip*, dar el folosind termenul de *calotip*. Procedul a fost întrebuintat, în special, în Anglia și Franța, fără însă a putea rezista competiției cu daguerreotipia, care se bucura de mare succes. Cf. Brian Coe — *The Birth of Photography*, London, Spring Books, 1989, p. 26 — 27.

²³ Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Județului Dolj, Arhiva Prefecturii Județului Dolj, Serviciul Administrativ, dosar nr. 90/1857, fila 66.

²⁴ *Ibidem*, fila 67.

Onor. Comisiei Cercetătoare reclamațiilor
celor în drept de alegători

După cererea care ne-a făcut D. pitar Teodor Aman, noi ca frați și rude de aproape, având bună știință de Elatea d-sale mai vârstos cu Paharnicul Sc. N. Paris, carele i-am fost și naș de botez. Dăm încredințare pe onoarea noastră că, în momentul acesta să află mergând pe treizeci și unul de ani; pe lângă care și eu supt notata muma pomenitului, dau tot această încredințare.

(ss) S. N. Paris Gheorghe Aman
Al. Aman P. D. Aman

(pe verso)

Poliția Orașului Craiova

Iscăliturile din față fiind în adevăr ale D-lor Paharnicul Scarlat Paris, Serdărcasa Pipica Aman, Serdarul Alexandru Aman și Pitar Gheorghe Aman, se adeverează de poliție.

Șeful Poliției (ss indescifrabil)

No. 3909

1857 Aug. 6²⁵

Consiliul de recensimente al
Guardiei Orașenesci
Act de scutire

Se scutește
conform ordinului
legiunei cu No. 154173
Com. Compan. III bat. 1
(ss) N. Cătuneanu

Domnul Th. Aman din Legiunea II, Batalionul 1, Compania IV, după încredințarea făcută prin acte de Profesor la Școala de Bele Arte se liberează din serviciul gardei, fiind înscris contra Art. 10, titlul 2 din legea gardei, și numai pe cât timp va ocupa funcțiunea de Professor și Director.

Președinte (ss) G[ener]al Nicolae Golescu

Membrii (ss) M. Minco
Nicola H. Angelo

No. 19
Anul 1867 Luna Iunie 14
București

D. Th. Aman fiind
profesor și Director,
biletul prezent ră-
mâne valabil și pen-
tru viitor pe timpul
cât va ține arătatele
ocupațiuni 24 Iulie
1869

(ss) Colonel E. Tataru

Să recomandă D-lui
comandant al com-
panii IV ca să fie
scutit de serviciu
fiind profesor la școa-
la de bele arte

(ss) Comand. legiune II
I. Saegiu
1869 Iulie 27²⁶

NEW DOCUMENTS ON THEODOR AMAN

SUMMARY

This paper deals with three recently-discovered documents which highlight a less-known period in Theodor Aman's life. These documents are kept at the National Archives — The Dolj County Department in Craiova.

Shortly after his return from Paris where he studied painting, Aman has made an application for being listed on the electoral roll of his native town Craiova. The application was dated July 29, 1857. Although he wrote it in Cyrillic letters he used the Latin ones for his signature. Two other documents were signed by his close relatives a few days later. They were asked by the town council to testify that Theodor Aman was indeed the owner of a house in that town and that he had the appropriate age which enabled him to be a voter. On the back of these two documents the chief of the police authenticated the signatures of the painter's kin: his mother Pepica Aman,

his brother Alexandru Aman, his uncle Gheorghe Aman and his godfather Scarlat Paris. Their statement was that the young painter was thirty years old. This means that Aman was born in 1827. Until now the year of his birth was a matter of conjecture for most of the painter's biographers. They mentioned either 1828 or 1831 as a probable year of birth. As long as there is no other certificate of Theodor Aman's birth this newly-discovered document is the only one to testify in this respect.

The National Guard was founded in 1866. Theodor Aman enlisted in its ranks. But professors and directors were exempted from service; and the painter had both positions in the School of Fine Arts in Bucharest, which he himself founded. The other document published here is Theodor Aman's exemption act from the National Guard, dated 1867.

²⁵ *Ibidem*, fila 68.

²⁶ Cabinetul de Manuscrise al B.A.R., Arhiva Theodor Aman, 1 Acte 1 — 68, actul 30.

MARINA ILEANA SABADOS, *Catedrala Episcopiei Romanului/The Diocesan Cathedral of Roman*, Editată de Episcopia Romanului și Hușilor, 1990, 175 p. + 13 pl. + 240 fig. (text bilingv, român și englez, cu rezumate în limbile franceză, germană și rusă).

După încheierea lucrărilor de restaurare (1980–1983) a frescelor bisericii episcopale „Sf. Paraschiva” din Roman, Episcopia Romanului și Hușilor, prin inițiativa P. S. episcop Eftimie Luca, a editat o amplă monografie dedicată acestui monument, volum semnat de Marina Ileana Sabados.

Precedat de un *Prolog* (p. 5–7) aparținând P. S. episcop Eftimie Luca, textul cărții se structurează pe șase capitole referitoare la istoricul, arhitectura, pictura, restaurările, iconostasul și patrimoniul mobil al bisericii, o introducere, în care sunt semnalate principalele contribuții bibliografice ale predecesorilor, și un epilog.

Primul capitol — *Evoluția istorică și context cultural-artistic* (p. 15–23) — evidențiază etapele de construire și decorare ale monumentului, încadrându-le în contextul cultural-artistic moldovenesc corespunzător fiecăreia dintre ele. Astfel se conturează principalele trei momente din „viața” catedralei: I — sfârșitul secolului al XIV-lea, căruia îi aparține prima biserică, „Sf. Vineri”, ctitoria lui Roman I, tatăl lui Alexandru cel Bun; II — perioada 1542–1550, în care a fost ridicată pe locul primului lăcaș, și împodobită cu fresce nu mult după 1550, ctitoria lui Petru Rareș; III — a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui următor când au fost inițiate o serie de lucrări de reparare și refacere care au culminat cu repictarea integrală a absidei altarului și naosului, demonstrându-se, în felul acesta, că biserica episcopală a Romanului nu exprimă numai „mentalul unei societăți la un moment dat”, ci se înscrie între acele „cazuri când în memoria unui monument se regăsese semnale diferite în timp”, descifrarea lor favorizând „conexiuni pe cât de interesante, pe atât de fructuoase în plan interpretativ” (p. 9).

În capitolul *Arhitectura* (p. 25–29) se face o descriere a planului și elevației bisericii fără a

se aduce informații noi față de bibliografia anterioară. În ceea ce privește originalitatea sistemului decorativ interior al pronaosului, obținut prin fasciculele de nervuri care, coborând de pe boltă pe pereții de nord și sud, se ramifică dând naștere la două arcade oarbe ce segmentează suprafața pereților în „zone cărora pictorii le vor destina un ritm diferit de registre”, autoarea crede, pe bună dreptate, împreună cu pr. Scarlat Porcescu¹, că fascicolul de nervuri, asimilabil unui triplu tor, „a fost realizat de la început” (n. 4, p. 131) și nu este o prefacere din veacul al XVII-lea, după cum socotea G. Balș². Aceeași apreciere aplicându-se și sistemului decorativ de la exterior a condus spre concluzia finală a folosirii acestui motiv — triplu tor răsucit în două sensuri — „mai întâi la Roman de unde a fost preluat ca model și prelucrat în decorația Dragomirnei și a celorlalte monumente din secolul al XVII-lea” (p. 27)³.

Importanța pe care autoarea o acordă ansamblului pictural este justificată de faptul că lucrările de restaurare au făcut posibilă, pentru prima dată, studierea lui sub toate aspectele. Ca urmare capitolul III — *Pictura* (p. 31–109) — a fost împărțit în patru subcapitole: *Iconografia, Stilul, Datarea, Zugravii*. A trebuit să se țină seama de faptul că frescele din absida altarului și naos (sec. XVIII) nu sunt contemporane cu cele din pronaos și pridvor (sec. XVI). Deși programul iconografic al picturilor ar fi fost firesc să fie prezentat în ansamblu, autoarea separă programul secolului al XVI-lea de cel al veacului al XVIII-lea, obligată fiind de lunga perioadă de timp ce desparte cele două etape și în intenția de a evidenția diferențele de concepție iconografică intervenite în absida altarului și naos ca urmare a repictării lor integrale după două secole. Astfel, printre „noutățile” iconografice ale veacului al XVIII-lea sunt remarcate teme ca *Rugăciunea Domnească* (Matei 6.9–13) și *Fericirile* (Matei 5.3–6), cicluri care imprimă picturii din altar un neașteptat „caracter didacticist” (p. 35), sau compoziția din turlă — *Treimea Noutestamentară* ce înlociește

¹ Scarlat Porcescu, *Episcopia Romanului*, editată de Episcopia Romanului și Hușilor, 1984, p. 60.

² G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în B.C.M.I., București, 1928, p. 91.

³ S. Porcescu, *loc. cit.*

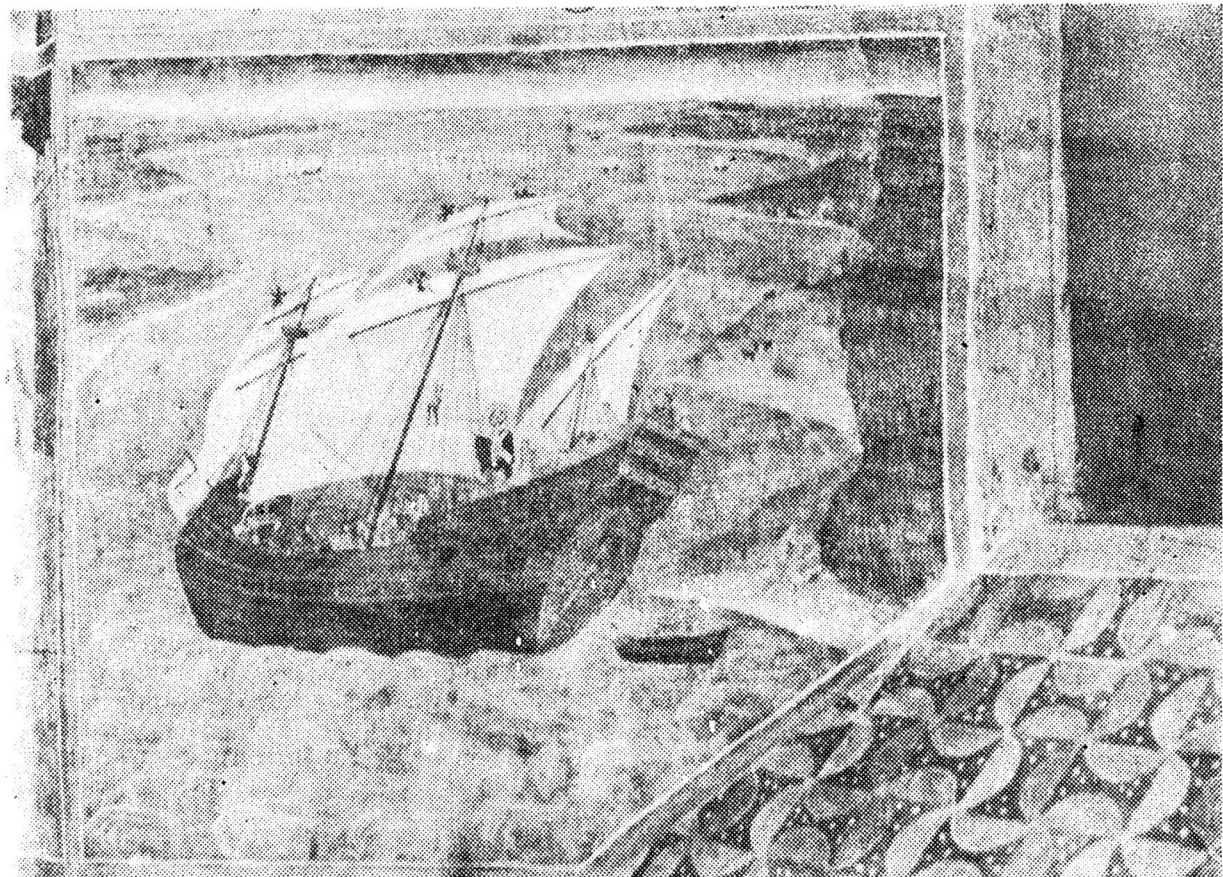


Fig. 1. — Catedrala Episcopiei Romanului, Sf. Nicolae izbăvește corabia de demoni. Pridvor, peretele de vest.

tradiționala figură a *Pantocratorului* și este explicată ca o „interpretare târzie «ad literam» a temei *Treimii*, datorată unei viziuni iconografice analitice care pierduse sensul simbolic al artei de tradiție bizantină” (p. 31, 33)⁴. Ca urmare a analogiilor stabilite cu schema iconografică a ansamblului mural de la Sucevița, monument apropiat în timp și având același tip de compartimentare ca și cel de la Roman, se ajunge la concluzia că „deși nu a respectat cu fidelitate pictura inițială, programul iconografic al secolului al XVIII-lea, în special în naos, s-a străduit să urmeze îndeaproape programul anterior, probabil în măsura în care lucrările de reparație din acel timp au mai permis păstrarea unor martori”, iar atunci când „martorii au lipsit, cum cu siguranță s-a întâmplat în zona turlei și a boltii altarului, pictorii au introdus teme noi, neobișnuite pentru ansamblurile anterioare și care dovedesc diluarea sensului simbolic și preferința pentru aspectul didactic” (p. 41)⁵.

⁴ Autoarea nu crede că ar putea fi vorba de preluarea modelului rusesc, cunoscut sub numele de *Paternitate*, care apare în cupolele a trei biserici din Moscova veacului al XVI-lea (p. 31).

⁵ Este foarte exactă observația că reprezentarea primelor patru sinoade ecumenice pe timpanele arcelor mari ale boltii moldovenesti din naos nu poate să fi urmărit iconografia originală, de vreme ce în pridvor (sec. XVI) apar toate cele șapte sinoade (p. 33).

Desfășurarea iconografică a picturilor se poate urmări cu ușurință în foarte utilele tabele sinoptice (p. 41—45) și schemele de la p. 179—183 (Fig. III—VII).

Deși, poate, a zăbovit prea puțin asupra ansamblului mural din pronaos, prin planșele foarte atent realizate (p. 184—188, Fig. VIII—XII) și explicațiile lor detaliate (p. 59—65), autoarea prezintă programul lui complet, cu toate dificultățile impuse de o temă cu multiple și mărunte scene ca *Menologul* sau de integrarea în ansamblu, uneori abuzivă, a unor compoziții integral repetate de restauratori. Mai amănunțit prezentată este iconografia boltii grupată în jurul *Maicii Domnului a Întrupării* și *Botezului*, și socotită, prin „aspectul” ei, de „esență simbolică”, ruptă de *Calendarul* cu „caracter istoric” care se desfășoară pe pereți. La nivelul cercetărilor actuale *Menologul* nu mai poate fi însă socotit o simplă înșiruire a sfinților de peste an, constituind o pildă vie, prin martirii lui, pentru cei ce intră în biserică și fiind integrat ritmului liturgic tocmai prin suprapunerea timpului istoric cu cel sacru, prin corelarea scenelor de martiriu cu cele ce ilustrează, pe boltă, momente fără de care jertfa mucenicilor nu ar fi avut nici un sens.

Atenția autoarei s-a concentrat mai mult asupra programului iconografic al pridvorului (p. 189—191, Fig. XIII—XVII, p. 65—69), fiind semnalată asemănarea lui parțială cu prid-

vorul Suceviței. Este foarte exact identificată și interpretată iconografia bolții unde apar ilustrate, alături de Iisus Emanuel din calotă, imnul mariologie *Curine-se cu adevărat* și profețiile *Înțelepciunea și-a zidit casă*, *Visul lui Nabucodonosor*, *Lâna lui Gheleon* și *Scara lui Iacov*. Pe pereți sunt surprinse ciclurile închinat sfântului Ioan Botezătorul, sfintei Paraschiva, sinoadelor ecumenice, sfântului Ioan cel Nou de la Suceava și a sfinților Gheorghe și Nicolae. Este remarcată unitatea ansamblului și posibilitatea folosirii la Roman a unui model rusesc pentru ilustrarea imnului *Curine-se cu adevărat*.

În subcapitolul *Stilul* se analizează aprofundat mijloacele artistice de expresie caracteristice secolelor XVI și XVIII: compoziția sub toate aspectele ei, tipologia personajelor, arhitecturile, peisajele, elementele limbajului plastic — perspectiva, cromatică, ornamentica. Sunt evidențiate particularități stilistice proprii picturii din veacul al XVI-lea, dar și trăsături specifice stilului picturilor de la Roman cum ar fi: importanța detaliului narativ care a dus la îmbogățirea imaginilor cu elemente secundare și pitorești, utilizarea mai multor planuri în care este fixată acțiunea ce constituie subiectul unei scene sau apariția „personajelor secundare care asistă, fără să ia parte, la dramaturgia scenei” (p. 75) și modalitatea de tratare a arhitecturilor sau peisajelor. Pentru ansamblul mural al secolului al XVIII-lea, autoarea remarcă „o viziune artistică nouă care apelează la modalități artistice ce scapă canonului bizantin și postbizantin și se orientează spre formele artistice vehiculate în vremea Renașterii târzii și a barocului european” (p. 89), majoritatea imaginilor fiind concepute pe baza principiilor enunțate în tratatul *Despre pictură* al lui Panayotis Doxaràs (1726).

Mult controversată, datarea picturilor din pronaosul și pridvorul bisericii episcopale din Roman a oscilat între a doua jumătate a secolului al XVI-lea⁶ și începutul celui următor⁷.

⁶ I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928, p. 135—136; Idem, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Paris, 1929, p. 53—54; Idem, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 146; Ion Testiban, *Dintr-un pridvor cu fresce*, Roman, 1938, p. 5, n. 3; A. Grabar, *L'Expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles*, în *Annales de l'Institut Kondakov*, XI, Belgrad, 1939, p. 959; V. Drăguț, *Arta românească. Preistorie, antichitate, ev mediu, renaștere, baroc*, București, 1982, p. 289; S. Porcescu, *op. cit.*, p. 71.

⁷ Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930/ ed. românească, București, 1984, p. 199; Sorin Ulea, în *Istoria Artelor Plastice în România*, II, București, 1970, p. 134, 137; Idem, *Un pictor grec en Moldavie au XVI^e siècle: Stamatielos Kolonas*, în *RRHA Série Beaux-Arts*, VII(1970), p. 24, n. 8.

Descoperirea de către Marina Ileana Sabados a două inscripții sgrafitate ce menționează anul 1600, inscripții apărute, în urma lucrărilor de restaurare, pe pelicula de culoare de pe perețele nordic din pronaos și pridvor, a stabilit în mod cert anul 1600 ca termen *ante-quem* al pictării spațiilor respective. În intervalul cuprins între 1550, data terminării construcției bisericii, și 1600, autoarea propune ca moment al realizării decorăției pictate a Romanului anul 1558, și ca inițiator pe „episcopul cărturar” Macarie (p. 99—101). Repictarea din altar și naos, opera a doi zugravi, este datată la „sfârșitul decadei a opta și începutul celei următoare, din veacul al XVIII-lea” (p. 103).

Problema zugravilor (p. 103—109) ridică mai multe semne de întrebare impuse de elementele de expresie „occidentalizante” prezente în întreg ansamblul mural. Opinia autoarei este că zugravul care a condus lucrările de pictură din secolul al XVI-lea era „grec sau, mai paluzibil, român școlit la experiențele artei cretano-venețiene” (p. 105) și că arta sa a servit parțial de model pictorilor Suceviței. Tot mediului artistic grecesc i-ar fi putut aparține și pictorul naosului și absidei altarului, dar autoarea atrage atenția că în secolul al XVIII-lea, „ca urmare a generalizării domniilor fanariote, se înregistrează o infiltrare a elementului grecesc în cultura românească”, „prezența inscripțiilor grecești în monumente din țările române” explicându-se „prin ucenicia artiștilor locali la un atelier grecesc” și nu neaparat prin prezența unui meșter grec (p. 107).

După o scurtă prezentare a lucrărilor de restaurare pe care frescele bisericii episcopale le-au suferit în diverse epoci (capitolul V, p. 111—115), în capitolul VI (p. 117—119) este prezentată succint tâmpla realizată, cu cheltuiala episcopului Gherasim Clipa Barbovschi în 1805, de către Eustatie Altini, fostul bursier la Academiei veneze de pictură. Partea sculptată a iconostasului reproduce, din punct de vedere stilistic, „forme decorative specifice repertoriului baroc și rococo” (p. 117) folosite în toată Moldova celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. În ceea ce privește pictura icoanelor, ea poartă încă tradiția icoanei postbizantine peste care și-a pus amprenta formația neoclasică a pictorului cu temperament romantic care a fost Eustatie Altini⁸.

În ultimul capitol — *Obiecte religioase cu valoare istorică și artistică aparținând catedralei*

⁸ Remus Niculescu, *Eustatie Altini*, în *SCIA, Seria Artă Plastică*, XI (1965), nr. 1 p. 3—64.

episcopale (p. 121—123) — au fost prezentate câteva dintre acestea printre care icoana *Deisis* cu Iisus Pantocrator și apostoli, sec. XVI, felonul „asa-zis al sfântului Ioan Gură de Aur”, aparținând stilistic broderiei moldovenești din veacurile XV—XVI sau marele epitaf (sfârșitul secolului al XVII-lea), precum și mai multe obiecte de argint dăruite bisericii de episcopii Gherasim (Ilija Barbovski (1803—1826), Meletie (1826—1844) și Melchisedec Ștefănescu (1870—1892).

Notele sunt grupate pe capitole la sfârșitul textului, alături de o *Bibliografie* selectivă și un *Indice de nume*, partea a doua a volumului cuprinzând foarte utilele planșe cu desfășurările iconografice despre care am amintit deja și bogata ilustrație cu imagini color și alb-negru ce conferă cărții calitatea de album. Literatura noastră de specialitate a fost astfel îmbogățită, prin contribuția Marinei Ileana Sabados, cu o amplă lucrare monografică deosebit de interesantă prin tratarea diferențiată pe epoci (sec. XVI și sec. XVIII) a tuturor problemelor pe care biserica episcopală din Roman le ridică.

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

NICOLAE SABĂU, *Sculptura barocă în România. Secolele XVII—XVIII*, București, Editura Meridiane, 1992, 300 pagini, 181 ilustrații, rezumat în limba engleză, index.

După ani de așteptare în editură, după încercări de adaptare a structurii la solicitări de restrângere sau, dimpotrivă, de extindere a textului, a văzut lumina tiparului cartea cercetătorului clujean Nicolae Sabău, *Sculptura barocă în România. Secolele XVII—XVIII*.

Dată fiind raritatea lucrărilor de sinteză care apar la noi, ea a stârnit interesul cercetătorilor români, iar având în vedere subiectul — și pe cel al străinilor preocupați de arta barocă din spațiul central și est-european. Cartea răspunde în primul rând unei nevoi firești de a umple golurile noastre de informație, de a mobila cu opere concrete, în profunzime analizate, cu nume noi și cu nuanțări de interpretare, zonele cenușii ale istoriei noastre de artă, cu multe capitole încă tratate în fugă sau bazate pe o informație veche de decenii, transmisă în mod tradițional de la o lucrare la alta, fără reverificări și reevaluări ale fenomenelor, aparținând unor noi generații de cercetători și integrate aportului de cunoștințe general-europen în domeniu și modernizării atât a viziunii asupra fenomenului, cât și a mijloacelor de abordare a sa.

Concepută ca o teză de doctorat, lucrarea a avut inițial ca temă numai *Sculptura barocă din*

Transilvania în secolele XVII și XVIII. Structura adoptată de autor a fost aparent destul de simplă. Schițarea cadrului istoric general este imediat urmată de prezentarea cronologică a operelor aparținând unor artiști care au lucrat în Transilvania în secolul al XVII-lea (Elias Nicolai, Sigismund Möss) și apoi a marilor ansambluri propriu-zis baroce de secol XVIII, incluse în cel mai amplu capitol al cărții, intitulat „Plastica figurativă a monumentelor laice și eclesiastice. Reliefuri și statui”. Diferența de tehnică și de funcționalitate i-a oferit autorului posibilitatea grupării unor piese în alt capitol: „Sculptura figurativă în lemn din Transilvania în secolul al XVIII-lea”, care are câteva subcapitole, inegale ca amploare și ca profunzime a tratării: a) „Altare baroce transilvănene. Epitafuri”; b) „Amvonul baroc din Transilvania”; c) „Influența Barocului asupra iconostaselor românești din Transilvania”. Tot aici este introdus și un alt subcapitol — „Contra-reforma și arta religioasă transilvănească” — care ar fi trebuit, credem, să-și fi găsit locul fie la începutul cărții, fie să constituie, efectiv, un capitol amplu, de sine stătător, care să abordeze, din punct de vedere teoretic și din unghiul de vedere propriu al autorului, controversata problemă a relației dintre Conciliul din Trento și arta barocă, cu aplicabilitate atât de caracteristică în Transilvania cucerită de Habsburgi.

Ultimul capitol — declarat teoretic — se intitulă „Sculptura barocă în secolul al XVIII-lea. Evoluție și iconografie”. Practic, este vorba de analizarea temelor principale, de certă sorginte barocă, combinată cu analize stilistice, diferite ca grad de profunzime și de nuanțare. Un aparat critic bogat și adus la zi completează această primă secțiune a cărții care, în realitate — în planul inițial al autorului — ar fi trebuit să se oprească aici. Autorul a predat cartea editurii în 1988, iar ca o condiție a tipăririi, i-a fost impusă, extinderea tratării prezentei Barocului pe întreg teritoriul României prin înglobarea aspectelor îmbrăcate de unele fenomene artistice din spațiul extracarpatic. Titlurile celor două capitole, „Sculptura din Țara Românească în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea” și „Introducere în plastica decorativă din Moldova din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea” sunt înglobate sub genericul intitulat „Anexă”.

Discutabilă ca soluție științifică, rezolvarea — dincolo de conul de umbră minimalizator, involutar poate, sub care apar astfel plasate fenomene redevabile în grade diferite Barocului european — ca nu corespunde nici unei realități artistice. Mult mai complex decât apar tratate aici, cu relații mai profunde și mai subtile cu întinse zone artistice europene, de care se leagă prin fire și filiere care — cu această ocazie și dată fiind experiența vizuală și orizontul autorului — ar fi putut cel puțin în parte a fi puse în lumină, dincolo de un anume repertoriu decorativ comun tuturor genurilor de artă din

Tara Românească, de la arhitectură la argintărie, și de anumite soluții arhitectonice, dar și decorative, în cazul Moldovei, cu reverberații multiple însă în viziune și chiar în mental, manifestările artistice în discuție meritau o atenție sporită, cu atât mai mult cu cât, unele dintre ele preced cu mult, în timp, chiar Barocul transilvănean, cantonat pentru o nouă tribună a secolului al XVII-lea într-o înflorită Renaștere târzie.

Aspectele tratate în aceste două capitole sunt puține și rămase în general la nivelul comun de informație, cercetarea nefiind aici nici personală, la nivelul terenului, nici exhaustivă la nivelul bibliografiei.

Extinderea tematicii la întreaga Românie ar fi implicat, în mod obligatoriu și cu absolută îndreptățire, și abordarea Barocului din Banat, ținut care, se știe, este marcat în secolul al XVIII-lea exclusiv de Baroc, stil oficial al Curții vieneze și impus ca atare teritoriilor nou-cucerite de la turci.

Revenind la prima secțiune a cărții, trebuie amintit unul dintre meritele majore ale acesteia: introducerea în circuitul științific românesc a unui mare număr de nume de artiști, străini și autohtoni, unii deja cunoscuți din bibliografia mai veche de specialitate, dar adesea trecuți cu vederea sau chiar intrați în uitare, alții de abia acum menționați. Există și o a treia categorie, pentru care repertoriul de opere cunoscute se completează, prin intermediul acestei cărți, cu lucrări noi.

Deși bogată, ilustrația nu este suficientă. Multe lucrări analizate ar fi meritat a fi reproduse, iar altele — pentru care există deja câte o imagine — ar fi fost avantajate prin prezentarea din unghiuri diferite, în conformitate cu principiul baroc al poliaxialității, dinamismului și efectului de surpriză al părții față de întreg.

O anume rigoare a exprimării, analizele stilistice pertinente, claritatea expunerii fac din această lucrare o carte atractivă și aparent ușor accesibilă, deși, în realitate, ea oferă cititorului un material extrem de bogat, variat, ordonat după necesități pe care autorul le-a resimțit, dar care pot fi reorganizate de fiecare în conformitate cu propriile idei și cunoștințe. Informația bogată, chiar erudită, nelăsată la stadiul sec al comentariului sau al citatului, oferă cititorului teme mai profunde de meditație și specialistului solicitarea de a regândi fenomenul și de a-l evalua pe cont propriu. Ceea ce este un mare merit.

TEREZA SINIGALIA

Deschisă în cadrul larg al manifestărilor europene grupate sub genericul „Itinerariile Barocului” și precedând simpozionul internațional cu tema „Barocul din România în spațiul cultural central-european”, expoziția deschisă la Secția de artă a Muzeului Banatului din Timișoara la 12 septembrie 1992 a constituit pentru mulți o surpriză, pentru care stă mărturie *catalogul* său.

Sensul surprizei merge de la descoperirea — în cuprinsul catalogului, căci în expoziție nu aveau cum să figureze în realitate — a unor opere baroce importante aparținând arhitecturii, sculpturii de for și marii picturi inamovibile de altare până la alăturarea de picturi, gravuri, sculptură, lucrări de artă decorativă de import, de cele realizate în diverse ateliere bănățene.

Trăsătura de unire a tuturor lucrărilor ce fac obiectul catalogului este evident marca barocă imprimată fie direct de folosirea motivelor repertoriului acestui stil, fie pecetei date de o viziune barocă sau barochizantă, ori de simpla apartenență la veacul al XVIII-lea, considerat în Banat ca eminent baroc.

Catalogul are structura clasică a lucrărilor genului, precedat de trei studii de destul de redusă întindere, consacrate *Arhitecturii*, *Sculpturii monumentale* și *Artelor figurative*, primele două semnate de Adriana Buzilă, ultimul de Rodica Vărtaciu, specialiste în domeniu la Muzeul Banatului. Sculptura de altar — atât de caracteristică sintaxei baroce — ca și arta decorativă, nu beneficiază de o prezentare generală, nici măcar ca problematică, deși numărul pieselor expuse, varietatea și chiar valoarea lor, inegală de altfel, ar fi constituit argumente în favoarea acestora.

Urmărind ordinea prezentării în catalog, arhitectura este tratată numai la nivelul studiului amintit și printr-o suită de reproduceri de clădiri, de planuri, de desene de epocă și de detalii urbanistice. Păstrată în arhive locale sau în cele vieneze, această categorie de grafică arhitectonică configurează una dintre cele mai interesante și, în același timp, inedite capitole ale expoziției. Din nefericire, ea nu este tratată ca atare și în catalog. Astfel, în afara unei liste generale a ilustrațiilor, în care exponatele sunt menționate cu titlul, datarea și eventualul autor, nu aflăm nimic despre dimensiuni, tehnică, loc de păstrare. De asemenea, nici construcțiile existente — reproduse fotografic — nu sunt tratate, ca în cataloagele de acest tip, sub forma unor fișe micromonografice, atât de utile celui care ia cunoștință pentru prima dată de barocul bănățean. Observația este valabilă și pentru grupurile statuare din piețele publice ale Timișoarei, aici lipsa fișelor fiind parțial suplinită de informațiile cuprinse în studiul introductiv.

Studiul intitulat „Artele figurative” are o structură mai complicată și mai puțin clară. De la generalități privitoare la condițiile care au favorizat pătrunderea Barocului în Banat și instituirea ca stil oficial impus de autoritatea habsburgică, se trece, printr-un pasaj curios care are ca obiect prezentarea figurilor a doi țărani români, la portretistica imperială (imagini ale Mariei Tereza sau Iosif al II-lea, ale generalului Eugeniu de Savoia etc.), la reprezentativul capitol al portretelor ierarhiei locale catolice (episcopii nou-înființatei diocenze a Timișoarei) și al celei ortodoxe, notabilități locale etc.

Importanțului capitol al portretisticii îi urmează arta cu temă religioasă: cea a altarelor catolice — opere ale unor pictori vienezi cunoscuți — plasate în principal în domul timișorean (Michel Angelo Unterberger, Johann Rössler) sau în alte biserici din oraș (Ferdinand Schiesel, Johann Michael Wagner) ca și cea a iconostaselor și icoanelor independente din numeroasele bisericii ortodoxe construite pentru români și sârbi în conformitate cu normativele stilistice stabilite de Curtea vieneză.

Informații numeroase, parțial cunoscute din bibliografia nu prea bogată privitoare la arta bănățeană, parțial inedite, se regăsesc într-un context puțin sistematizat în care se semnalează o nouă configurare a climatului și a aportului specific al creației din Banat, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la istoria artei din România. Personalități și ateliere, opere individuale sau ansambluri sunt analizate sau numai menționate în acest studiu.

Fiecare lucrare expusă beneficiază de fișe-tip cuprinzând datele esențiale necesare semnalării. Cele mai multe opere sunt reproduse în alb-negru în catalog, iar cîteva și în culori, la sfârșitul acestuia. Prin studiu și prin acest fișier, ca-

talogul introduce o serie de nume și de opere noi sau puțin cunoscute în repertoriul artiștilor din România, faptul constituind un aport major la acest tip de activitate.

Un cuvânt aparte îl merită grupajul din expoziție — și din catalog — consacrat gravurii. Temele sunt și aici prin excelență baroce: planuri și prospecte de orașe, grupate pe o singură planșă, portrete eroice de comandanți militari sau scene de luptă, compoziții religioase realizate cu scopul declarat al beneficierei de procedeul multiplicării rapide în vederea unei cât mai largi difuzări a icoanelor celebre pentru calitățile miraculoase sau care se bucurau de ferwoarea unui cult popular special.

Fenomenul în sine ar fi meritat un studiu aparte, sau cel puțin o tratare individualizată, el ținând în mod indubitabil de mentalul baroc.

Expoziția și catalogul ei — la realizarea căroră a contribuit în mod substanțial Asociația șvabilor bănățeni din România și din Germania — reprezintă un mare câștig științific și cultural. Pentru prima dată au fost reunite, nu doar sub o singură idee-emblemă, ci într-un spațiu real — sălile de expunere — și într-un spațiu virtual — catalogul — opere disparate, aparținând nu doar unor colectivități diferite¹, fapt obișnuit oricăror manifestări de acest tip, dar și unor orientări spirituale diverse, unor comanditari sau beneficiari aflați la extremitățile scării sociale, în încercarea de a defini cu mijloace specifice faciesul unui stil european nu transpus artificial într-o zonă anume a Europei secolului al XVIII-lea, ci asimilat profund aici la niveluri diferite și în forme particulare.

TEREZA SINIGALIA

¹ Lucrările expuse provin din următoarele colecții: Muzeul Banatului (Secția de artă, Secția de istorie, Secția de etnografie), Mitropolia Banatului, Protopopiatul Lugoj,

Protopopiatul Reșița, Vicariatul Ortodox Sârb, Episcopia Romano-Catolică Timișoara.

EXPOZIȚII DE ARTĂ MEDIEVALĂ

Însecvența gesturilor de „reparație morală” derulate în ultimii ani, se înscriu și expozițiile de artă medievală organizate de Muzeul Național de Artă. O „reparație” necesară. Căci, în anii luptei absurde cu sacrul — să ne amintim cum marile atacuri asupra ctitoriilor din București se dădeau chiar în zilele marilor sărbători liturgice — „Cântarea României”, organizată în spațiile Muzeului, introducea într-o mistică politică demonică în substrat. Era imaginea în negativ, inversată și incredibilă a culturii bizantine: un exemplu memorabil este figura în alb imaculat a dictatorului, proiectată pe fondul auriu al unei abside, simulacru anticreștin al artei medievale.

Benefice au apărut, în consecință, expozițiile de artă sacră — proiecție a *isihiei* — organizate de Muzeu: *Icoane românești, secolele XVI — XVIII* (aprilie 1991) sau *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Artă secolului al XVII-lea* (august 1992).

Cea din urmă beneficiază de un *Catalog* bilingv consistent (autori: Ana Dobjanschi, Oana Iancovescu, Anca Lăzărescu, Gabriela Roșioru, Victor Simion, Liana Tugeanu), al cărui studiu introductiv — *Câteva note* — îl semnează prof. Al. Elian.

Catalogul, analizând 155 de piese, este organizat în capitole clasice, distincte în general prin tehnică — icoane, broderii și țesături, argintărie, manuscrise și tipărituri — cărora li se alătură secvențe constituite pe un principiu diferit, al funcției — ferecătuiri de carte, cruci. La sfârșit, într-o formulă concentrată — cronologia epocii ilustrate, un glosar de termeni și o listă a principalelor demnități medievale.

În structura „de studiu” a *Catalogului* transpare respectul pentru cercetările anterioare, ale căror rezultate au fost, în mare parte, asimilate în conținutul fișelor științifice. De aceea ar fi fost utilă, probabil, menționarea mai completă a bibliografiei semnificative, care să înlocuiască principiul „ultimului titlu” presupus a include lista lucrărilor anterioare. Ar fi un ajutor simplu, pentru ca acuratețea informației să fie ireproșabilă, prin indicarea sursei documentare a acesteia. În același sens, speci-

ficarea constantă a surselor datării, ca și a argumentelor atribuirii către un autor sau atelier, ar consfinți autoritatea științifică a rezultatelor cercetării.

Iconografia este, în general, un „punct forte” al *Catalogului*. Remarcabilă este, de exemplu, identificarea în icoana *Sf. Gheorghe* (cat. 12) a episodului copilului salvat din casa lui Amira (care nu este, însă, un personaj feminin, ci „mai marele peste Agareni în Creta”, cf. *Sinaxarul din Minei*, 23 aprilie); după cum specială este sesizarea apariției titlului *Zastupnița* (Ocroitoare, Ajutătoarea; cat 13) al *Maicii Domnului cu Pruncul pe tron*; acest epitet se află însă mai puțin în legătură necesară cu tipul iconografic pe care îl însoțește, integrându-se mai degrabă categoriei „calificativelor morale” cu origine în pictura bizantină târzie (cf. A. Grabar, *A propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sophia*, în *C.A.*, X (1959) p. 289—304).

Interferențele stilistice specifice acestei perioade în Țara Românească „nu puteau crea[.] o cultură structural nouă și nici măcar o deviere de la o direcție care nu putea fi decât continuată” (Al. Elian, *Catalog*, p. 12). Identificarea acestor „contacte cu culturi străine” este meritul cercetării — un efort de decenii — în Muzeul Național de Artă. *Catalogul* semnalează astfel în Țara Românească, în secolul al XVII-lea, prezențe moldovenești, ucrainene (mai ușor explicabile prin legătură directă, documentată și în istoria tiparului, decât prin „filiera moldovenească”, cat. 6), cretane (mai degrabă sugerate decât menționate, cat 20), orientale — Asia Mică, germane, italiene sau dalmatine (deși o minimă referire la sursele atribuirii ar face conexiunile stilistice plauzibile, cat. 50, 128), nelipsind cele sud-dunărene sau constantinopolitane (care se pare că au dominat sculptura în lemn într-o asemenea măsură, încât nici un atelier local nu s-a putut afirma, cat. 116—124).

„Fundamentul intelectual” al artei Țării Românești din secolul al XVII-lea a fost tema unui *Colocviu* organizat de Muzeul Național de Artă în 2 și 3 noiembrie, cu o participare semnificativă a cercetării românești: Al. Dușu, Cornelia

Papacostea-Danielopolu, Virgil Căndea, Ștefan Andreescu, Cornelia Pillat, Tereza Sinigalia, Anca Lăzărescu, Daniel Barbu, Dumitru Năstase, Ana Dobjanschi, Liana Tugearu, Constanța Costea, Ioana Iancovescu, Victor Simion.



În 1993, reluând seria prezențelor remarcabile în marile orașe ale lumii : Edinburgh, Londra, Cardiff (1965–1966), Stuttgart, Berlin, (1966–1967), Neuchâtel (1968–1969), Düsseldorf (1971), Bruxelles (1972), Berlin, Varșovia (1978) etc., Muzeul Național de Artă a organizat, în colaborare cu Muzeul Bizantin, la Atena, expoziția *Icoane românești. Secolele XVI–XVIII* (29 martie–29 aprilie).

„Documentul” fericit al acestei manifestări este *Catalogul*, o capodoperă de artă grafică.

Cuvintele introductive ale directorilor celor două muzee sunt urmate de două scurte studii de specialitate ale organizatorilor (Ana Dobjanschi, autoarea selecției și a fișelor științifice și Ioana Iancovescu).

Structura *Catalogului* este concepută cronicologic, pe provincii (deși, în organizarea expoziției, succesiunea științifică a trebuit să cedeze, la intervenția colaboratorilor greci, criteriului estetic). Redactat cu multă atenție, *Catalogul* deschide, ca orice operă științifică, unele debateri. Datarea stilistică, de exemplu, conține întotdeauna un coeficient de ipoteză care, în timp, se poate corecta. Autorul însuși a operat unele modificări (cat. 13, 14, 15) față de *Catalogul Expoziției de la București* (august 1992). Același lucru s-ar putea petrece și cu icoana *Bunei Vestiri* (cat. 2), a cărei datare prezintă unele incertitudini sau cu celebrul *Sf. Nicolae de la Argeș* (cat. 3), piesă al cărei an, 1517, conform înscrisului ulterior din partea inferioară a panoului, a fost reconsiderat — 1518 — de Al Efremov (*Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, în *BCMI*, 1971, nr. 1, p. 41–48).

Ușile împărătești de la Cărligul (cat. 37) sunt date la începutul secolului al XVI-lea, prin referire la icoanele de la Vânătorii Pietrei și Văleni (NT); acestea însă, conform studiilor publicate, aparțin mai multor etape (ușile împărătești de la Vânătorii, din secolul al XVI-lea, sunt integrate unui iconostas din secolul al XVII-lea iar colecția de la Văleni se „clasifică” în cel puțin două perioade, a doua fiind „Ieremia Movilă”; seria cea mai timpurie este databilă în timpul domniei lui Petru Rareș (cf. I. D. Ștefănescu, *Le monastère de Rîșca. Le trésor de Văleni*, în *Byz*, X(1935), fasc. II; Marina Ileana Sabados, *Contribuții la studiul sculpturii decorative în lemn din Moldova*, în *SCIA, Seria Artă Plastică*, 32, 1985).

O discuție interesantă se poate deschide în legătură cu originea picturii de icoane din Moldova secolului al XVI-lea, (invocată în legătură cu *Hodighitria* de la Pângărați, cat. 38),

începând cu „precedentele” secolului al XV-lea (datare însușită de autor pentru icoanele Maicii Domnului de la Agapia și Secu). Unele clarificări au fost aduse de relativ recente descoperiri ale icoanelor *Hodighitriilor* de la Urisiu (cf. Marius Porumb, *Icoanele moldovenești de la Urisiu*, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, series Historia, Cluj, 1973, fasc. II) și Siliștea (cf. Marina Ileana Sabados, *O nouă contribuție la cunoașterea picturii de șeralet în SCIA, Seria Artă Plastică*, 31(1989)) datate în 1539, respectiv 1549. În urma publicării lor rezultă că — datorită similarității stilistice — întreaga „serie” a *Hodighitriilor* moldovenești, inclusiv cele de la Agapia și Secu, datate, tradițional, în secolul al XV-lea este clasabilă în secolul al XVI-lea. Deci, până la noi descoperiri, istoria picturii de icoane în Moldova secolului al XV-lea rămâne nedocumentată („tradiția secolului al XV-lea” cf. cat. 40, este, pentru pictura în lemn, aproape o necunoscută, dat fiind faptul că datarea icoanelor *Sf. Nicolae* și *Sf. Arhangheli*, aflate în anii '30 ai secolului nostru la Râșca, actualmente la muzeul mănăstirii Văratec, a fost insuficient argumentată de I. D. Ștefănescu și preluată ca atare de Corina Nicolescu). Această concluzie face cu atât mai dificilă stabilirea unor filiații stilistice ale icoanelor din secolul al XVI-lea cu pictura bizantină târzie, în orice variantă formală („Ohrida”, „Serbia”, ș.a.). Lucrul nu este, principal, imposibil, dar sursele nu au fost încă identificate (chiar celebrei icoane paleologe, de procesiune, bifacială, *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sf. Gheorghe*, de la mănăstirea Neamț, nu i s-a documentat momentul intrării în Moldova).

În ce privește referințele murale ale iconografiei *Sf. Ioan cel Nou* de pe fragmentul de raclă (cat. 39), ele sunt în întregime databile în secolul al XVI-lea. A fost un timp în care pictura paraclisului Bistriței (NT) era datată în secolul al XV-lea (I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930) dar, începând din 1938 (I. D. Ștefănescu, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938), întreaga literatură românească a subiectului a convenit asupra secolului al XVI-lea pentru acest ansamblu (deși perioada în interiorul secolului este încă disputată).

Cu acuitate au fost surprinse spre sfârșitul secolului al XVI-lea elemente de coerență stilistică a unui grup de icoane care anunță sau ilustrează ceea ce autorul numește, referindu-se probabil la miniatură, „școala de la Dragomirna” (cat. 42, 43, 45). Din sugestiile descrierilor din *Catalog* rezultă că trăsătura de unire a acestor imagini este tratarea personajelor în stilul picturii de manuscris.

Cunoscând însă că mănăstirea Dragomirnei a fost fondată, după cele mai recente cercetări,



Fig. 1. — *Buna Vestire*. Detaliu: Arhanghelul Gavriil. Atelier Moldova, sec. XVI. București, Muzeul Național de Artă.



Fig. 3. — *Sf. Ioan Botezătorul*. Atelier cretan, sec. XVII. București, Muzeul Național de Artă.

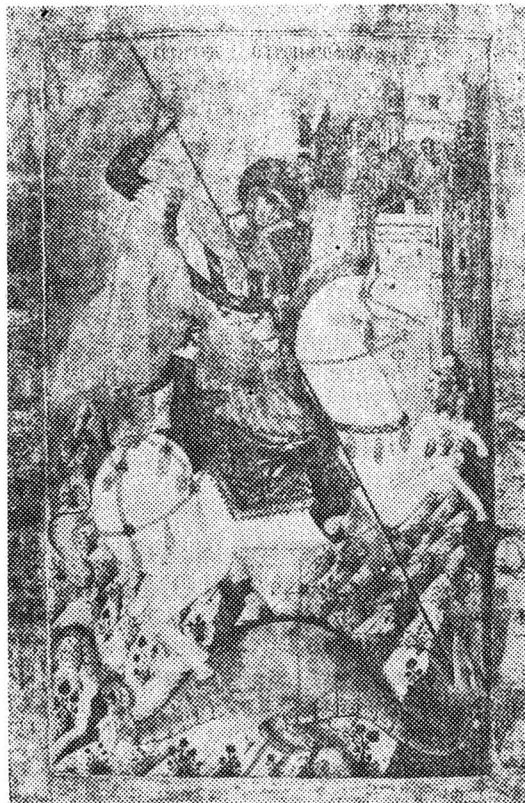


Fig. 2. — *Sf. Gheorghe*. Atelier Țara Românească (?), sec. XVII. București, Muzeul Național de Artă.

spre 1605 (Șt. S. Gorovei, *Anastasia Crimca. Noi contribuții*, în *MMS*, 55(1979)) iar Anastasia Crimcoviei a ajuns mitropolit după 1608, cele mai timpurii manuscrise miniate comandate de el datând din 1609, așa propune, în loc de „școala de la Dragomirna”, pentru pictura de icoane „ambianța mănăstirii Sucevița”, căreia fenomenul „viziunii de manuscris” îi este consecvent și căreia i se integrează icoane databile în perioada „Ieremia Movilă” (*Pomelnicul -triptic* al mănăstirii Sucevița-muzeul Suceviței, icoana *Sf. Ioan Botezătorul* — muzeul mănăstirii Neamț ș.a.).

Mulțimea problemelor care se deschid, prin parcurgerea conținutului celor 68 de prezentări analitice ale icoanelor expuse la Atena, fac din *Catalog* — depozitarul unei ilustrații excepționale — un document științific viu.

Sistematizarea investigațiilor întreprinse de medievisti în ultimii douăzeci de ani asupra lucrărilor din colecția a Muzeului Național de Artă, ca și asupra celor aflate în alte locuri din țară — muzee, mănăstiri, biserici, colecții particulare — ale căror rezultate au fost comunicate, în timp, în cadrul unor sesiuni științifice, fără a putea fi publicate (din motive prea cunoscute pentru a fi invocate), ar reconstitui eforturile de regândire a istoriei icoanei românești, care va trebui, nu peste mult timp, rescrisă.

CONSTANȚA COSTEA

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE
„PATRIMONIUL RELIGIOS—PATRIMONIUL CULTURAL”, EDIȚIA A II-A,
ORGANIZATĂ DE SECRETARIATUL DE STAT PENTRU CULTE
(București, 8—9 decembrie 1992)

Ca și în anul precedent, urmărind valorificarea științifică a patrimoniului religios, Secretariatul de Stat pentru Culte a oferit cadrul unei echilibrate abordări a tematicii propuse, prin evidențierea diversificată a elementelor ce compun acest patrimoniu.

Comunicările cu tematică istorică au adus în atenție documente din evul mediu până în epoca modernă, care au marcat aspecte mai puțin cunoscute din istoria social-politică și religioasă a țărilor românești: dr. Constantin Bălan (Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”), *Lăcașuri și citori în contextul vieții social-politice din Țara Românească (a doua jumătate a secolului al XVII-lea — primele decenii ale secolului al XIX-lea)*. Câteva repere, și dr. Alexandru Ligor (Direcția Muzeelor și Colecțiilor) *Documente tipărite în perioada: evul mediu — mijlocul epocii moderne, în legătură cu Biserica Ortodoxă Română*.

Cartea veche românească a oferit și în cadrul acestei sesiuni un domeniu de interes, atât prin relevarea unor însemnări cu caracter social-religios, dar și evenimential, capabile să reprezinte adevărate pagini de cronică, cât și prin reconstituirea științifică a unor etape importante din istoria tipografiilor episcopale românești: P. S. Gherasim Cristea (Episcopia Râmnicului), *Însemnări pe cartea veche bisericească*, și dr. Gabriel Strempel (Directorul Bibliotecii Academiei Române), *Un tipograf al ambelor țări Românești — Mitrofan, episcop al Hușilor*.

Viața monumentelor a reprezentat o a treia tematică majoră a sesiunii. Comunicările care au vizat acest subiect au evidențiat, fie aspecte inedite ale patrimoniului religios constituit de-a lungul timpului într-un ansamblu monastic, fie elemente noi, de natură arheologică sau cartografică, în reconstituirea etapelor istorice ale evoluției unor monumente: I.P.S. dr. Nestor Vornicescu (Mitropolia Olteniei), *Mărturii de cultură veche românească la Mănăstirea Hâncu — Sfânta Paraschiva din Lăpușna (Basarabia)*,

sec. XVIII—XIX, Luminița Dumitriu (Muzeul Național de Istorie a României), *Date noi privind evoluția bisericii Sfântul Nicolae din Bârsău (sec. XV)*, județul Hunedara și Florin Serbănescu (Secretariatul de Stat pentru Culte), *Vatra Mănăstirii Căldărușani într-un document cartografic de la 1824*.

Argumente pentru reconstituirea unei importante, deși încă puțin cunoscute etape din istoria arhitecturii medievale românești, a adus dr. arh. Cristian Moisesescu (Secretariatul de Stat pentru Culte), în comunicarea: *Reprezintă, într-adevăr, secolul al XV-lea un „hiatus” și o „stagnare” în evoluția arhitecturii bisericilor de zid din Țara Românească?*

Iconografia picturii moldovenești din sec. XVI, anume evidențierea unor scene inedite din ciclul *Menologului* de la Dobrovăț și ilustrarea temei *Deisis* în icoanele epocii sus menționate, a reprezentat subiectul comunicărilor Ecaterinei Cincheza-Buculei (Institutul de Istoria Artei), *Câteva date inedite în legătură cu Menologul de la Dobrovăț*, și a Marinei Ileana Sabados (Institutul de Istoria Artei), *Iconografia temei Deisis în pictura pe lemn din Moldova secolului al XVI-lea*.

În sfârșit, studiile de muzeografie au evidențiat valoarea artistică a unor obiecte de cult aflate în colecții ecleziastice din Transilvania, precum și evoluția meșteșugului argintarilor sași: Alexandru Sașianu (Episcopia romano-catolică Oradea), *Tezaurul basilicii romano-catolice din Oradea*, și arh. Heidrun König (Episcopia Evanghelică C. A. Sibiu), *Date privind evoluția vaselor de cult în biserica germanilor din Transilvania*, în timp ce, comunicarea lui Mircea Sfârleac (Secretariatul de Stat pentru Culte), *Preliminarii la un repertoriu al zugravilor români de pe Mureșul Mijlociu și Târnava Mică (secolele XVIII—XIX)*, a oferit numeroase exemple care au jalonat reperele unui repertoriu al picturii transilvănene din perioada menționată.

MARINA ILEANA SABADOS

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE „DESTIN ISTORIC
ȘI CONȘTIINȚA ARTISTICĂ NAȚIONALĂ” — CHIȘINĂU, OCTOMBRIE 1992
(SECȚIA ARTĂ PLASTICĂ ȘI ARHITECTURĂ*)

In anul 1991, întâlnirea reprezentanților Secției pentru Studiul Artelor a Academiei de Științe a Republicii Moldova și ai Institutului de Istoria Artei din București puneau bazele

colaborării acestor două institute, dedicate istoriei artei românești. Cu acest prilej a fost formulat un program de lucru care prevedea atât documentarea complexă a cercetătorilor, cât și reunirea periodică a acestora în scopul împărtășirii reciproce a rezultatelor studiilor întreprinse.

* Lucrările Secției „Muzică, teatru, film” sunt recenzate în SCIA Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, 1993.

Prima reuniune științifică a istoricilor de artă din cadrul celor două institute a avut loc la Chișinău, în perioada 14–17 octombrie 1992.

În preambulul sesiunii, invitați de la București și Iași, precum și gazde de la Chișinău, reprezentând și alte instituții de cultură decât cele ce au organizat reuniunea științifică (Universitățile de la Iași și București, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” București), au abordat subiecte de interes general ale culturii și spiritualității românești: Grigore Smeu (București), *Începuturi și deschideri ale spiritualității românești (ipostaze estetice)*; Mihai Cimpoi (Chișinău), *Aspecte ale fenomenului cultural-artistice basarabean*; Elena Puha (Iași), *Aspecte ale conștiinței istorice românești*; Alexandru Husar (Iași), *Mitul ontic al culturii românești*; Mihai Moraru (București), *Apariția conștiinței originalității artistice în literatura română*; Petre Dumitrescu (Iași), *Vocația absolutului în spațiul cultural românesc*; Grigore Vasilescu (Chișinău), *Unele principii estetice de cercetare a culturii artistice basarabene în contextul spiritualității românești*; Leonid Cemortan (Chișinău), *Unele probleme de studiere a artei naționale*.

Lucrările secțiunii „Artă plastică și arhitectură” au debutat cu comunicarea *Mormântul lui Ovidiu* — un comentariu istoric al lui Mihai Gramatopol (București), în replică la articolul cu titlu omolog al lui J. P. Trapp (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nr. 36, 1973), care avansa ipoteza existenței unui mormânt monumental al lui Ovidiu, la Tomis. Luând în considerare situația de deportat politic a poetului, implicat în contextul unor intrigi dinastice importante, precum și sfârșitul său survenit înaintea morții celor împotriva cărora, pare-se, complotase, autorul nu împărtășește intrutotul ipoteza lui J. P. Trapp, bazându-se, totodată, pe datele oferite de contextul arheologic local.

Comunicarea lui Constantin Ciobanu (Chișinău), *De la „heros”ul antic la Sfântul Gheorghe* a constituit o propunere de interpretare etimologică, prin abordarea erudită a surselor literare artistice antice și medievale, în susținerea ideii de continuitate a imaginii „cavalerului trac”.

Arhitectura românească, ilustrată pe o amplă perioadă de timp (din sec. XIV, până în pragul sec. XX), a reprezentat domeniul cărui i-au fost consacrate cele mai multe comunicări. Mariana Slapac (Chișinău), *Centrele unor orașe cu fortificații din Moldova între Prut și Nistru (sfârșitul sec. XIV — începutul sec. XVII)*, a urmărit cu argumente arheologice, demografice și cartografice, evoluția în timp a târgurilor medievale Soroca și Cetatea Albă, situate pe teritoriul românesc din stânga Prutului.

În comunicarea *Repere arhitecturale pentru un monument basarabean*, Tereza Sinigalia (București) a prezentat un monument unic în Basarabia, ca plan, structură și decor pictat: bise-

rica *Adormirea Maicii Domnului* din Căușani, ctitorită de mitropolitul Daniil al Proilaviei (Brăila) și de domnitori moldoveni, în perioada 1763–1766. Aflată în fosta raia a Tighinei, ea are aspectul comun (plan, semiîngropare în sol) al bisericilor din Turcografie, asemănându-se cu ctitoria lui Vasile Lupu de la Chilia și cu cele ale lui Matei Basarab de la Șviștov și Vidin, cu peste un secol mai vechi.

Svetlana Ilvițchi (Moscova), în comunicarea *Mănăstirile din Moldova (sec. XVIII — începutul sec. XX)*, a schițat evoluția istorico-stilistică a arhitecturii principalelor ansambluri monastice construite pe teritoriile din stânga și dreapta Prutului, în perioada menționată mai sus.

Arhitectura bisericilor de lemn a constituit subiectul comunicării Ioanei Cristache Panait (București), *Dovezi de continuitate românească desprinse din arta bisericilor de lemn din Transilvania*. Autoarea a detaliat principalele elemente care demonstrează unitatea și continuitatea arhitecturii religioase din lemn, de pe pământul Transilvaniei: tehnica constructivă, tipologia și decorul sculptat, propunând ca analogii, exemple din celelalte provincii istorice românești (Moldova și Țara Românească).

Epoca modernă în arhitectură a fost ilustrată de comunicarea Alinei Ioana Serbu (București), *Mutații ale gustului societății bucureștene, reflectate în arhitectura de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX*. Autoarea a surprins câteva situații tipice pentru repertoriul arhitecturii bucureștene, în perioada istorică menționată în titlu, urmărind corelația dintre aceste situații și stilul de viață al diferitelor grupuri sociale, condiționate de factorii culturali, economici etc. Întregul demers, pornit de la analiza unor clădiri, reprezintă o căutare a sensurilor umane, descifrabile în clădiri, cu o optică ce se apropie de punctele de vedere ale antropologiei culturale.

O incursiune în tehnicile decorației arhitecturale a constituit subiectul comunicării Adriannei Ivanovici (Chișinău), *Evoluția policromiei în arhitectura Moldovei: tradiție și inovație*. Studiul a trecut în revistă modalitățile plastice de decorație, începând cu ceramica smălțuită de pe fațadele bisericilor lui Ștefan cel Mare, apoi pictura exterioară din vremea lui Petru Rareș și decorul sculptat din sec. XVII, ajungând în pragul sec. XX, la policromia arhitecturii vernaculare.

Studiul picturii medievale a reprezentat subiectul comunicărilor prezentate de Ecaterina Cincheza-Buculei (București). *Din nou despre Ștefan cel Mare și pictura Voronețului* și Marina Ileana Sabados (București), *Concordanțe iconografice și stilistice în pictura din Moldova secolului XVI: fresce, icoane, miniaturi*. În primul caz, este restituită epocii lui Ștefan cel Mare pictura din pronaosul Voronețului, datată eronat în 1550, din cauza repictării parțiale și a interpretării defectuoase a inscripției aferente. În consecință, menologul din pronaosul Voronețului a fost considerat ca prima ilustrare a acestui

ciclu iconografic în pictura medievală din Moldova. Cea de-a doua comunicare menționată și-a propus să demonstreze relațiile de interdependență — atât din punct de vedere iconografic, cât și stilistic — ce guvernează subgenurile picturii din sec. XVI, ca o pledoarie în favoarea unității de viziune artistică a școlii moldovenești.

Pictura secolului XX a fost prezentă în sesiune prin comunicarea lui Andrei Pintilie, (București), *Femei pictorițe în arta interbelică românească*, care a subliniat aportul modernist al Ceciliei Cuțescu-Stork (înainte de primul război mondial), apoi pe cel al Luciei Demetriade Bălăcescu, al Rodicăi Maniu, Claudiei Milian, Mariei Brateș Pillat etc.

Studiul lui Cristian Robert Velescu (București), *Tradiție populară și cunoaștere esoterică. „Pasărea măiastră” de Constantin Brâncuși, origine și semnificație*, s-a situat pe linia preocupărilor anterioare ale autorului, de sondare a semnificațiilor operei lui Constantin Brâncuși, descifrând raportul operă-sursă literară, considerat determinant. În interpretarea motivului

Măiaștrei, autorul a pornit de la analiza poemului *Pasărea măiastră* de George Baronzî, identificând aici un filon esoteric, care, la rândul său, hrănește componenta esoterică a motivului *Măiaștrei* la Brâncuși.

Cu regretul de a nu fi avut ocazia audierii unor comunicări înscrise în program (din lipsă de timp, câțiva cercetători de la Chișinău au renunțat cu generozitate la prezentarea propriilor lucrări, în favoarea oaspeților de la București), semnalăm aceste comunicări în încheiere: Sergiu Cherdivarencu, Gheorghe Spătaru, *Conceptia de spațiu în teatrul folcloric moldovenesc*, Valeriu Lupașcu, Aurica Platon, *Geneza arhitecturii naționale: casa țărănească și boierească* și Constantin Spănu, *Chipurile derivate și realizarea lor în pictură*.

În ziua de 15 octombrie, gazdele au organizat o excursie de documentare la rezervația de arhitectură medievală de la Orheiul Vechi, satul Butuceni, pentru vizitarea chiliilor rupestre și a bisericii *Sfânta Treime*.

MARINA ILEANA SABADOS

EXPOZIȚIILE ȘI SESIUNEA DE COMUNICĂRI ORGANIZATE LA SEMICENTENARUL MORȚII SCULPTORULUI FREDERIC STORCK

In luna ianuarie 1992 s-au împlinit 120 de ani de la nașterea sculptorului Frederic Storck, iar la sfârșitul aceluiaș an, la 26 decembrie, 50 de ani de la moartea sa. În acest an de dublă comemorare, repunerea în discuție a „fenomenului Storck”, incluzând pe toți artiștii din familie, a căpătat o amploare deosebită, prin inițiativa și efortul specialiștilor din Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București, instituție care tutelează Muzeul de Artă „Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck”, păstrătorul și promotorul cunoașterii operei tuturor membrilor acestei familii de creatori. Manifestările comemorative au debutat în luna noiembrie cu vernisajul a două expoziții; la parterul palatului Șuțu, sediu central al muzeului organizator, s-a deschis expoziția *Sculptorii Storck: Karl (1826–1887); Carol (1854–1926); Frederic (1872–1942)*, iar la Galeriile de Artă ale Municipiului București, din str. Academiei nr. 15, expoziția *Frederic Storck — plastică mică, medalistică și desene*. Ambele au prezentat lucrări aparținând Muzeului Storck, la care s-au adăugat câteva împrumutate de la Muzeul Național de Artă și de la secția de artă a Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București. Ultimul eveniment cultural din acest ciclu a fost sesiunea de comunicări științifice *Artiștii familiei Storck*, găzduită tot de palatul Șuțu, luni 14 decembrie 1992. Dacă oportunitatea sesiunii științifice, reunind cercetări recente într-un domeniu relativ ignorat de editori în ultimul deceniu, este în afara oricăror dubii,

expozițiile lasă loc unor posibile discuții asupra necesității lor, atâta vreme cât ele au fost gândite pentru a coexista cu Muzeul Storck, în același oraș și folosind piese care aparțin acestui muzeu, multe împrumutate chiar din expunerea sa permanentă. Personal, înclin să mă raliez organizatorilor, care au văzut în această „ieșire în larg” a obiectelor muzeale nu o concurență făcută instituției specializate în conservarea creației celor patru artiști din familia Storck, ci un mijloc de stimulare a interesului public pentru această creație și, implicit, pentru muzeul care o prezintă permanent, prin aducerea temporară a operelor mai aproape de centrul intens frecventat al orașului. Desigur însă că meritul și interesul expozițiilor comemorative nu s-a limitat doar la schimbarea spațiului de expunere a operelor celor trei sculptori Storck; ele au adus în fața publicului și numeroase piese cunoscute doar specialiștilor, celor care au avut șansa de a cerceta depozitele muzeale, mai ales pe cele ale Muzeului Storck.

Prima expoziție, cea de la palatul Șuțu, deși prezentată sub un titlu foarte general, a avut în realitate o tematică destul de precis conturată — portretistica și sculptura monumentală în creația sculptorilor Storck, în timp ce într-a doua expoziție, la Galeriile de Artă ale Municipiului București, a fost prezentat numai Frederic (Fritz) Storck, ca desenator, creator de medalii și plachete și autor al unor lucrări de plastică mică, în general concepute din inițiativa artistului și nu pentru a satisface o comandă, așa cum era cazul monumentelor pu-

blice sau funerare, al unor numeroase busturi și a celor mai multe dintre medalii și plachete. Plastica mică, pe care autorul a considerat-o la timpul respectiv cea mai aptă pentru a-l reprezenta în expozițiile de la Glaspalast din München, la cele ale societății Tinerimea Artistică, ori la Saloanele Oficiale din București, desenele total inedite și unele piese de medalistică, prezentate în diferite stadii de execuție — toate reunite în expoziția de la Galeria din strada Academiei — constituie suficiente argumente pentru a afirma importanța acestei expoziții și a deplânge caracterul ei mult prea efemer — a rămas deschisă mai puțin de două săptămâni — și disproporția între efortul organizatoric și graba cu care ea a trecut prin — sau pe lângă — conștiința publică.

În schimb, expoziția de la palatul Șuțu, reunind în majoritate opere lucrate pentru diverși comandanți (proiecte de monumente publice și funerare și portrete) a rămas deschisă până la începutul anului 1993, cu perspectiva de a fi întinată și în provincie, deci cu mai mari șanse de a-și finaliza demersul de readucere în atenția societății românești și a specialiștilor pe cei trei sculptori, dintr-un unghi — din păcate — nu prea larg, cu siguranță nici cel mai favorabil pentru sensibilitatea modernă și pentru sistemele de valori ale contemporaneității. Posibilul centru de interes pentru marele public l-au constituit cele câteva portrete ale unor membri ai familiei regale, absente din sălile de expunere în ultimele decenii, precum și machetele unor monumente dispărute (*Soldatul roman* de Frederic Storek, una din cele opt statui care decorau o versiune mai veche a Arcului de Triumf din București, prezent în expoziție sub forma unei machete în ghips — cat. 60). Pentru specialiști, această expoziție a putut reprezenta un fructuos punct de pornire al unor considerații privind evoluția bustului în sculptura românească, de la începuturile sale, reprezentate aici de Karl Storek, trecând apoi — din păcate, destul de fugitiv — prin faza de pendulare între realism și academism (Carol Storek) și prin perioada influențelor rodiniene (ilustrată de Frederic Storek prin bustul în bronz al poetului Al. Macedonski, cat. 42), până la momentul de innoire al deceniilor al treilea și al patrulea ale secolului XX, cu interes vădit pentru stilizarea volumelor (de asemenea ilustrat de opera lui Frederic Storek, prin busturile lui Fr. Schiller, cat. 45, I. W. Goethe, cat. 46, L. van Beethoven, cat. 52).

Un catalog editat de Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București și purtând același titlu ca și expoziția de la palatul Șuțu, *Sculptorii Storek. Karl (1826—1887); Carol (1854—1926); Frederic (1872—1942)*, reunește operele cuprinse în ambele expoziții. Redactat de muzeograful secției de artă, sub coordonarea lui Adrian Silvan Ionescu acest

catalog este un document prețios pentru studierea în continuare a operei celor trei artiști, chiar dacă unele imprecizii de datare s-au strecurat pe alocuri. Printre meritele acestui catalog se numără și acela de a fi consacrat pentru prima oară aproape întregul fond de desene datorate lui Karl și Frederic Storek, din colecțiile Muzeului Storek.

Ultimul eveniment prilejuit de comemorarea lui Frederic Storek a fost sesiunea de comunicări cu teme legate de activitatea artiștilor din familia sa. O sesiune cu profil atât de precis conturat și cu arie de cuprindere relativ restrânsă reprezintă o experiență mai puțin obișnuită, dar care s-a dovedit, cu acest prilej, reușită și, deci, demnă de reluat în legătură cu alți artiști, sau cu unele grupări artistice. Numărul destul de mare al comunicărilor (14), dar mai ales competența lor și bogăția elementelor cu adevărat inedite pe care le-au cuprins, justifică aprecierea de mai sus. Fără să fi fost astfel grupate în programul sesiunii, comunicările s-au împărțit în trei categorii: unele de analiză a anumitor opere; altele de consemnare a unor aspecte inedite din biografiile artiștilor Storek, rezultate din cercetări documentare; în sfârșit, cele din ultimul grup, încercând sinteze legate de ansamblul operei, sau de câte o perioadă de creație a artiștilor din familia Storek.

Un caracter analitic, aplicat direct operei, au avut numai trei dintre comunicările prezentate. Cea a Teodorei Speranța Diaconescu, *Precizări la un virtual repertoriu Storek*, s-a referit la bustul doctorului Obregia, operă a lui Frederic Storek, aflat în curtea spitalului „Dr. Gh. Marinescu”, precum și la Fântâna Lahovary, dezafectată de câțiva ani de pe Splaiul Independenței, identificată ca fiind o lucrare a sculptorului Carol Storek. Tot la acesta din urmă, dar în ipostază de gravor, s-a referit și comunicarea Doinei Pungă, în timp ce Alina-Ioana Șerbu a analizat mai multe lucrări ale soților Storek (Cecilia și Frederic), având ca temă comună episodul biblic legat de Salomeea.

Comunicările ale căror elemente noi au rezultat din cercetări de arhivă, sau din coroborarea unor surse bibliografice au fost mai numeroase. Adriana Harasim, într-o comunicare intitulată *Sculptorii Storek și Dealul Cotrocenilor*, a revenit asupra dispărutei statui înfățișând-o pe mica Prințesă Maria, fiica regelui Carol I, aducând precizări cu privire la amplasamentul inițial și circumstanțele dispariției acestei opere a sculptorului Karl Storek. Gabriel Badea-Păun a evocat complexe *Legături dintre Casa regală și familia Storek* de-a lungul a două generații. De la Adrian Silvan Ionescu, am căpătat informații noi despre *Legăturile lui Carol Storek cu prietenii săi din Philadelphia*, așa cum rezultă din corespondența pe care au întreținut-o după întoarcerea lui Carol Storek în România. Tot despre o corespondență a fost vorba și în comunicarea Eleonorei Costescu,

și anume cea pe care o întreținea Frederic Storck cu mama sa în anii petrecuți la München de sculptorul pe atunci tânăr. Noi și interesante au fost mai ales datele despre subvenționarea artistului în această perioadă de studii de către familia Manu, pe lângă care mama sa fusese atașată în tinerețe în calitate de guvernantă, precum și informația privind pasiunea insuficient cunoscută anterior pe care Frederic Storck a avut-o pentru muzica vocală și decepția sa de a nu i se fi putut dedica în cele din urmă din motive de sănătate. Ultima comunicare din această categorie a aparținut Ioanei Beldiman, care a studiat *Corespondența primită de gravorul Gabriel Popescu de la Frederic Storck*.

O atracție către sinteză s-a făcut simțită în alte șase comunicări. Marina Preutu, sub titlul *Cecilia Cufescu Storck, o viață închinată artei*, a schițat o privire de ansamblu asupra pastelurilor artistei. Elisabeta Drăgan a urmărit o decantare a elementelor de *stil 1900* din opera aceiași pictorițe și graficiene. Ruxandra Deme-

trescu și-a propus o situație în context european a înaintașului familiei de artiști, studiate, în comunicarea *Karl Storck și avatarurile clasicismului la începuturile sculpturii moderne românești*. Cristina Panaite, prin comunicarea *Frederic Storck între tradiție și modernitate* și Alina-Ioana Serbu cu o a doua comunicare, intitulată *Coordonatele stilistice ale operei sculptorului Frederic Storck* au încercat formularea unor viziuni de ansamblu asupra creației artistului studiat. În sfârșit, Emilia Enache, una dintre inițiatorile întregului ciclu de manifestări comemorative, a susținut o comunicare despre *Artiștii familiei Storck în contextul spiritual al orașului București*.

Iată, pe scurt, contribuțiile prezentate în această sesiune strict specializată, obligând la aprofundare prin însăși limitarea tematicii, sesiune care a constituit momentul ultim și totodată încununarea manifestărilor prilejuite de comemorarea lui Frederic Storck.

ALINA-IOANA ȘERBU

ARTA PLASTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

Deschisă la Galeriile Teatrului Național, et. 3/4 și intitulată neutră „Arta plastică din Republica Moldova”, expoziția artiștilor de peste Prut nu e și nici nu poate fi înțeleasă doar ca un act exclusiv cultural. Din orice unghi ar fi privită, este greu să o separe de contextul legăturilor noastre cu Basarabia și, mai ales, de un anumit complex afectiv ale cărui note devin tot mai acute în pofida unor gesturi politice vădit ostile. Ea este, din punct de vedere moral — oricât de pretențioasă ar fi formula — o patetică *întoarcere acasă*, iar, din punct de vedere artistic, o reeditare în variantă regională a salonului național de toamnă. Câteva generații de artiști, care acoperă o perioadă de peste șaptezeci de ani, expun pictură, sculptură, grafică, arte decorative. O ciudată dar explicabilă comunicare se stabilește, fără a exclude totuși generațiile de mijloc, tocmai între generațiile extreme ale acestui segment: între cea născută la începutul deceniului al doilea, cea a lui Mihai Greu, și cea născută în deceniul șapte, cea a lui Valeriu Herța. Prima s-a format în perioada interbelică, în climatul unei culturi românești al cărei dinamism nici nu mai trebuie amintit, cea de-a doua a redescoperit, în ultimii zece ani, valorile istorice și contemporane ale artei noastre și, prin călătorii ori tabere de creație, s-a integrat unui orizont peisagistic și spiritual până nu demult prohibit. Artiștii care au studiat la Moscova, Leningrad, sau într-un Chișinău ocupat, regăsesc motivele spațiului original și vin spre ele cu acea energie unică a nevoii de *recuperare*. Zona cea mai bine reprezentată în expoziție, cantitativ,

dar mai ales valoric, este pictura. În spațiul ei se pot descifra cu ușurință ca în stratigrafia arheologică, nu doar frământările unui gen, ci și tatonările unor conștiințe. Căutarea expresiei este simultană cu cea a identității, nevoia definirii artistice este inseparabilă de nevoia definirii în general. Din această pricină diversitatea iconografică și formală este foarte mare și ea traduce exact natura provocărilor și câmpul de opțiuni. Generația lui Mihai Greu, deci cea a *clasicilor în viață*, cultivă valorile plastice ale picturii, dau finalitate limbajului și evidențiază disponibilitățile expresive ale motivelor. Narativismul, anecdotică și culoarea locală sunt cu desăvârșire absente. Lucrurile se schimbă, însă, la artiștii generațiilor de mijloc, celor formate între anii 50–70. Importanța motivului crește concomitent cu accentuarea laturii discursive și denotative. Pictura este înțeleasă mai mult ca o formă de acces la *un specific* și de rememorare a unor cadre, oscilând între *documentar* și *metaforă*. Revin, cu o frecvență alertă, acele elemente iconografice care identifică etnic, sau chipurile ce tutelează spiritul colectiv. Astfel, costumul popular, atitudinile ceremoniale, motivul etnografic, sugestiile universului eminescian sau figura însăși a poetului, sunt adevărate leitmotive ale acestei picturi. Se poate descifra aici un amestec, altminteri bine dozat, de resurrecție a conștiinței naționale, de refuz al topirii în burta chitului imperial, cu lecția unui *realism* moscovit, gesticulant, autocontemplativ și triumfalist. Generația tânără modifică radical perspectiva. Ea descoperă cu voluptate experimentul, capacitatea proteică a limbajului, statutul convențional al *tabloului* și își modelează

în consecință comportamentul artistic. Manifestând o opoziție implicită față de pictura de motive a generațiilor intermediare, tinerii refac legătura cu prima generație, cu pictura românească în general și se sincronizează cu problemele estetice contemporane. Fără a recurge la materiale neconvenționale, la expresii multimedia, la instalații sau la alte forme asemănătoare de comunicare, ei ies din rigiditățile și din sobrietatea convențiilor tradiționale, depășesc zarea limitativă a provincialismului și se integrează fără inhibiții într-o normală actualitate europeană. Serialismul, gestualismul, neoplasticismul sunt concepte care li se pot asocia fără pericolul supralicitării.

Spre deosebire de pictură, sculptura este cel mai puternic marcată de memoria retoricului, a monumentalității înțeleasă nu ca proporție, ci ca dimensiune, a volumelor redundante, memorie inseparabilă de formele realismului socialist. Chiar dacă tematica a dispărut, tiparele formale își dovedesc trista vitalitate și îmbracă orice li se oferă. O singură lucrare de sculptură ar putea fi citată, *Caloianul* lui Dumitru

Verdianu, lipsită și ea de originalitate, dar măcar coborâtă din *Cumințenia pământului* a lui Brâncuși și nu din ostentativele modele staliniste.

Lipsită de crispări iconografice și, probabil, nesupusă vechilor spaima de formalism, ceramica suplinește eficient evasiabsenta sculpturii. Fie că se înscrie în zona utilitarului, ca vasele cu decoruri Cucuteni ale lui Nicolae Costribă, fie în cea a decorativului propriu-zis, ea reprezintă un sector pregnant al expoziției și atestă profesionalismul indiscutabil al unor artiști ca Tamara Grecu-Peicev, Iurie Platon, Vasile Bobocanu și alții.

Inegală valoric, așa cum dealtfel este orice manifestare gen *salon*, dar coerentă în discurs — uneori cu note înduioșătoare sau triste —, expoziția de la Național lansează, înainte de toate, un avertisment: arta românească nu este întreagă fără cea de dincolo de Prut și măcar această segregare poate fi anulată firească, fără nici o decizie administrativă.

PAVEL ȘUȘARĂ

CATACOMBA, ÎNTRE RECUPERARE ȘI SINTEZĂ

Amenajată în subteranele Palatului Romanit (Muzeul Colecțiilor), Galeria CATACOMBA circumscrie — dar și deschide — unul dintre cele mai complexe fenomene culturale și spirituale din perioada posttotalitară. Deși actul de naștere al galeriei este de dată recentă (1992), spiritul Catacombei își are istoria și tradiția sa, el reprezentând un proces de continuitate față de programul creștin al grupului *Prolog*. Ceea ce sub dictatură constituia o formulă artistică alternativă și implicit un act de subversiune ideologică, și-a precizat acum nu numai spațiul expresiv și moral, ci și pe cel fizic propriu-zis: Gîndită ca un loc al convergențelor-punctul în care *cultura și cultura* își redescoperă și reafirmă afinitățile, Catacomba este un *complex semantic* și în ordine lingvistică. Cel puțin trei straturi denotative pot fi simultan percepute în câmpul noțiunii: mai întâi unul propriu și imediat — spațiul este chiar un subteran, o *catacombă*. Mai apoi, unul istoric; termenul localizează, printr-o reducere la scară, universul concentraționar, *marca catacombă* în care România și Estul european, în general, au păținit o jumătate de veac și, în al treilea rînd, el are o semnificație spirituală; relansează ideea energiei spiritului creștin care s-a desăvîrșit în *catacombele* primilor martiri.

Galeria se particularizează însă, în raport cu celelalte spații expoziționale, și prin faptul că ea oscilează, ca *spațiu în sine*, între artistic și sacru. Accesul se realizează gradual, după parcurgerea mai multor segmente intermediare,

pe un traseu descendent. Meandru scărilor, distribuția alveolară și ochiul unor fride trimis în plină scenografie borgesiană, iar semiobscuritatea și reverberațiile sonore dau întregului spațiu o solemnitate aproape mistică. Zidurile masive, inexpugnabile, care-și lasă la vedere cărămida subțire de tip medieval, asigură cadrul unei trăiri exclusive în *interior*, într-o perfectă izolare. Iar bolta albă, impecabil teneuită și purtătoare, prin contrast, a unei discrete lumini interioare, boltă ritmată de succesive arcaturi, sugerează austeritatea unei nave bazilicale.

Unui asemenea loc nu-i pot fi impuse *obiecte*, pentru că el însuși își selectează obiectele comportându-se, după caz, restrictiv sau generos. Succesiunea expozițiilor din 1992, după inaugurala Apa semnată de Sorin Dumitrescu și care a marcat stilistic locul prin sugestia *tainei*, exprimă nu numai rigorile Catacombei, ci și generozitatea ei, suplețea definițiilor atunci cînd spiritul lucrează autentic și eficient. Vasile Gorduz, Ion Grigorescu, Prolog, iată tot atâtea ipostaze ale unei prime etape din tînăra istorie a Catacombei.

1. VASILE GORDUZ, SCLUPTURĂ. OCTOMBRIE 1992

Prima expoziție a lui Vasile Gorduz a avut privilegiul unei așezări organice în acest spațiu. O categorie de lucrări părea a fi scoasă la lumină prin investigație arheologică, detasată de impurități și apoi conservată *in situ*. Și invo-

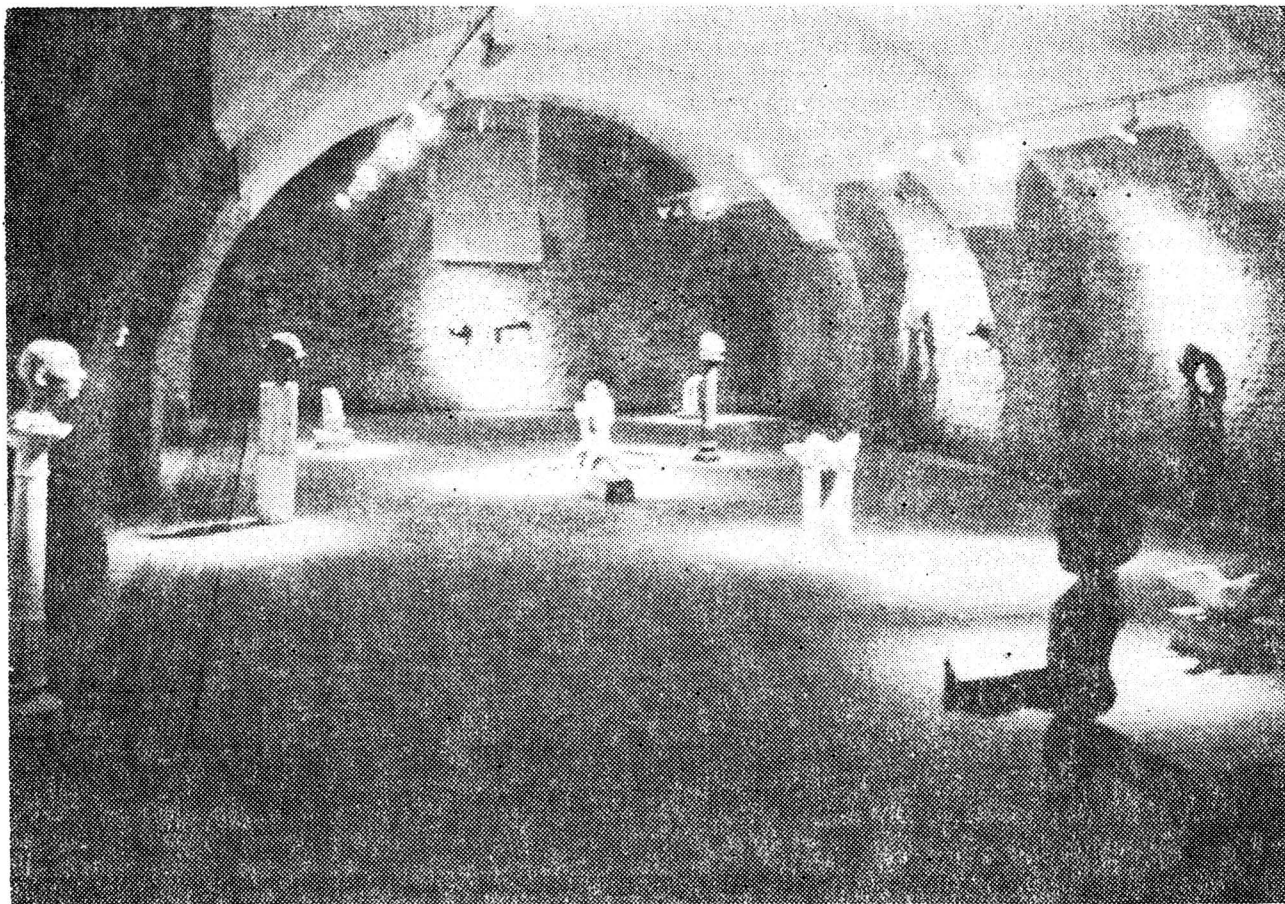


Fig. 1. — Interior din Galeria Catacumba (Expoziția Vasile Gorduz).

careia arheologiei nu este lipsită de sens, pentru că lucrările lui Gorduz chiar respiră aerul unei anumite arhaicități care conviețuiește pașnic cu zorii creștinismului. Cu acea perioadă a învățăturii vii, când credința era trăită direct și nu apucase încă a intra în opusculare doctrinare. Iar Vasile Gorduz se găsește oarecum în situația primilor părinți ai bisericii, în conștiința cărora se amestecă (și se confruntă încă) două tendințe principal adverse; pe de o parte valorile culturii clasice care nu pot fi total renegate, iar, pe de altă parte, credința adâncă într-un nou sistem de valori și într-o altă ordine morală. Acest câmp al interferențelor este, însă, mult mai subtil la Vasile Gorduz, iar elementele lui definitorii mai greu sesizabile. Pentru că, într-o anumite tradiție a spiritului răsăritean, nu memoria clasicității grecează reprezentările sculptorului, ci gândirea arhaică și amintirea instinctivă a obiectului ritual. Acest aspect se regăsește în expresia frustră, în desprinderea lentă din substanța primară și într-o anumite solidaritate spirituală cu forma care conservă energii aproape magice. Dar aceleași lucrări se asociază și unei viziuni creștine incipiente, atât prin enunțul iconografic — suita de Îngeri, Crucea etc. — cât și, mai ales, prin feroarea credinței subînțelese, prin inocenta lor integrare în ordinea firii ca

reperce ale unei adânci comuniuni. Forma nu este *convocată* cu abilitatea artistului, ci *invocată* cu întreaga pietate a celui care știe că nu *repetă*, ci *fundamentează*.

Seria portretelor sugerează o altă vîrstă a formelor și racordează gestul artistic la o viziune europeană modernă. Gorduz dialoghează aici, uneori tandru, alteori cu accente polemice, cu soluțiile plastice impresioniste. Modelajul vibrat, participativ, dinamica suprafețelor, articularea volumelor și descrierea personajului, afirmă o nouă modalitate de înțelegere a sculpturii; un fenomen în mișcare a cărui unitate de fond se sprijină pe schimbarea și diversificarea unghiurilor privirii.

Următorul moment, reprezentat prin lucrarea *Conversând cu o pasăre*, aduce viziunea plastică în stricta contemporaneitate. Narațiunea este suprimată, elementele de identificare abolite, iar sintaxa volumelor și relația lor cu spațiul așază compoziția la limita nonfigurativului cu abstractul. Recursul la memoria formei ar rămîne, însă, incomplet în absența unui segment major al experienței tridimensionalului european: *clasicismul*. Deși acesta nu este o componentă organică a experienței spirituale răsăritene, ci o achiziție post factum, Vasile Gorduz îl recuperează cu remarcabila vocație integratoare a unei conștiințe europene

deschise, care nu are nici complexul geografiei, nici pe acela al specificului crispat. Lucrările *Studiu după o statuie veche* și *Nașterea poporului român* (cea de-a doua urmează a fi amplasată într-un spațiu public din orașul Sevilla) rememorează, prin citat sau prin notația stilistică, datele axiomatice ale statuarului antic.

Privită în ansamblul ei, expoziția lui Gorguz de la Catacomba, care a fost și prima sa expoziție personală, n-a reprezentat doar un simplu eveniment artistic, ci și o meditație calmă asupra istoriei sculpturii, o regindire a momentelor sale esențiale din perspectiva unuia dintre cei mai importanți artiști români contemporani. Asemenea lui Brâncuși, dar dintr-o cu totul altă zonă estetică și cu alte mijloace, Gorguz reconstituie în sinteză o vastă experiență a sculpturii europene. El oferă în *simultanitate* momentele unei *succesiuni* afirmate pe parcursul a citorva mii de ani : *arhaismul, clasicitatea, creștinismul și achizițiile modernității*.

2. ION GRIGORESCU, PICTURĂ, OBIECTE. NOIEMBRIE—DECEMBRIE 1992

Expoziția lui Grigorescu Ion (așa cum își semnează el însuși lucrările, voind parcă să se retragă în spatele unei identități oarecare) a adus în spațiul Catacombei trăirea simultană în două realități : în cea a ascezei interioare, a valorilor creștine stabile și în cea a versatilității exterioare, marcată de malformații și populată de pseudomodele. În acest sens expoziția sa a trecut dincolo de înțelesurile unui simplu act artistic și s-a transformat într-o meditație profundă asupra *binelui* și a *răului*, asupra *creației* și a *satanismului*. Concepută ca o imagine a adversităților, ea identifica eșuarea în păcat și permanenta ofensivă malefică, simultan cu dezvăluirea unui spațiu al mântuirii prin suferință. Dacă în această schemă manicheică, determinarea divină — și, în special, dimensiunea ei creștină — este emblematică și atemporală, intruziunea satanică este temporală, reiterată istoric și polimorfă în manifestare. Răul este corporal, chipurile sale identificabile, iar forța sa corozivă se manifestă particular și concret. Din această perspectivă istoria este o îndelungă *decădere* și fluxul ei o sumă de atrocități. Reflexul edenic al acestei umanități degradate, conservat undeva în adâncul conștiinței sau în inocentul gest al artistului, pare inutil și neputincios, semnele eternității pierzându-se sub avalanșa amorfului. Recuperarea acestor semne, dizlocarea falselor structuri și denunțul efemerului descriu miza însăși a întregii expoziții. Eficiența sa artistică și morală se înscrie într-un registru terapeutic de tip magic, imaginând o practică homeopată ; răul poate fi dizlocat decât folosindu-l împotriva lui însuși, dirijindu-i spre sine propria virulență. În acest scop pictorul a folosit un infinit inventar de materiale, expresii, limbaje, obiecte, stiluri

etc. Prin subtila lor asamblare se rearticulează simbolic imaginea complexă a unui real scindat. Citatul iconografic și stilistic bizantin coexistă cu mimarea retorismului stalinist, discursul hitleristo-ceușist cu textele despre Adam, accentul hiperrealist cu grimasa expresionistă, fotografia cu tridimensionalul, chipul martirizat cu abstracția și vidul manechinului. Dar această impresionantă disponibilitate de a sugera spațiul, aproape mitic, al inseparabilității victimei de călău are dimensiunea fulgurantă a unui strigăt. Ea se sprijină pe fragilitatea unor materiale ce conțin în sine germenii erodării fizice și ai insignifianței morale. Tabla ruginită și diformă, piesa de metal care și-a pierdut, prin înstrăinarea de context, înțelesul, hirtia, cartonul, hirtia fotografică etc. constituie suportul efemer al pigmentului și al semnelor plastice, dar și sursa unei particulare expresivități. Această precaritate fizică și pauperitate generală a lucrărilor identifică deopotrivă o opțiune stilistică și un nou orizont de înțelegere. Reprezentând în secțiune un real el însuși efemer și discontinuu, arta lui Grigorescu își refuză vanitatea falsei eternități și și asumă cu umilință condiția vulnerabilității. Ea însăși consecința unui spațiu uman alterat prin implacabila instalare a forțelor răului. Dar nivelul imagistic al expoziției nu este singurul. El se susține, în subsidiar, printr-un scenariu narativ, în bună parte sacrificat, dar care, asemenea obiectelor arheologice, se poate reconstitui din fragmente. Iar aceste fragmente sunt înseși titlurile lucrărilor, adevărate comentarii asupra satanismului și a prezenței sale în istorie printr-o ineputabilă capacitate metamorfotică. Titluri ca : „Țara nu e a milițienilor, securiștilor și comuniștilor”, „Capul agăi Bălăceanu a fost ținut un an în gardurile Cuții Domnești”, „Hitler, Ceaușescu : 1933—1945—1989 (93)”. „Entartete Kunst : „ce reușese ei să producă ? (...) copii care, dacă ar trăi astfel, ar trebui percepuți chiar ca un blestem al lui Dumnezeu”, „Cadavru împins de buldozere”, „Venirea minierilor”, „Vineri, sâmbătă și duminică în săptămâna a. 18-a : Hristos în patria sa, un om cu duh necurat și pescuirea miraculoasă” etc. întregesc epic imaginea unei remarcabile expoziții de artă și meditații morale propuse de către acest singular și discret artist care este Grigorescu Ion.

3. PROLOG, PICTURĂ. DECEMBRIE 1992—IANUARIE 1993

Pe parcursul a aproape unui deceniu de existență și în cadrul unor multiple manifestări publice, grupul PROLOG și-a câștigat un statut special în contextul mișcării artistice românești. Alcătuit din personalități marcante ale picturii noastre de astăzi, personalități riguros individualizate stilistic, el constituie o realitate unitară prin opțiunile spirituale și

morale care transcend nivelul expresiv imediat. Artiști atât de diferiți cum sunt Paul Gherasim și Ion Grigorescu, Sorin Dumitrescu și Horia Paștina, Constantin Flondor și Horia Bernea, Florin Niculiu și Gheorghe Berindei, Mihai Sârbulescu și Vasile Varga devin compatibili printr-o superioară convergență de idei și prin asumarea aceeași atitudini. Această atitudine nu este, însă, o premisă teoretică, o supunere cu orice preț la program, ci o stare existențială dublu definită: pe de o parte, în raport cu natura *ca obiect*, iar, pe de altă parte, în raport cu *actul picturii*. Indiferent de estetica și stilistica individuală, cei zece pictori au ca dominantă comportamentală și ca filosofie comună aceeași umilință în fața naturii și aceeași înțelegere a picturii ca ceremonial sacru. Ei afirmă (și confirmă) în pictură condiția de intercesor a poetului platonice.

De aici un sentiment general de religiozitate, dincolo de consemnări iconografice sau organizări compoziționale, de sfidare tacită a oricărei retorici care ar încerca să se substituie comuniunii spirituale. Planul general al expoziției este susținut, însă, printr-o multiplă compartimentare interioară. Sunt experimentate simultan cele mai variate genuri ale picturii, de la peisaj la portret, de la compoziția figurativă la cea nonfigurativă și abstractă, dar și cele mai di-

verse modalități expresive; de la enunțul sumar la organizarea complexă, de la geometria lăpădară la opulența cromatică. Oscilația generală între formele și expresiile extreme se regăsește și la nivel individual. Mihai Sârbulescu, de pildă, lucrează simultan în două registre: unul auster și interiorizat, celălalt exploziv și senzorial. Această capacitate distributivă care vizează, aparent, realități antinomice, și care poate fi identificată la fiecare artist în parte și în expoziție în întregul ei, reprezintă, de fapt, o viziune integratoare și nu una disociativă. Smerenia și bucuria reprezintă elementele aceleiași dimensiuni; cum cei zece artiști atât de diferiți aparent, articulează imaginea unei singure și inepuizabile realități. Derizoriul ostentativ al lui Ion Grigorescu, penitența de iconar a lui Sorin Dumitrescu, geometria sacră a lui Paul Gherasim, semnul plastic abia enunțat al lui Constantin Flondor, subtila armonie cromatică a lui Horia Paștina, suculența exotică a lui Florin Niculiu, vigoarea lui Horia Bernea, enunțul abstract al lui Gheorghe Berindei și exultanța lui Mihai Sârbulescu sugerează nu numai un sens de lectură într-o anumită perspectivă estetică, dar și un fundamental spațiu moral, o secțiune transversală prin arta românească actuală.

PAVEL ȘUȘARĂ

ION BITZAN — *Obiecte — scriituri*

Fără a avea un caracter retrospectiv, expoziția lui Ion Bitzan deschisă la Galeria „Etaaj IV” a ARTEXPO, (decembrie 1992—ian.

1993), intitulată „Obiecte-scriituri”, oferă o perspectivă relevantă asupra preocupărilor sale vizând condiția obiectului artistic și a semnului, funcționarea limbajului, relația între coduri și nivelele realității, între sistemele de codificare, permutabile în procesul unei comunicări detașate de urgențele conținuturilor extraestetice. Materializat la capătul unui proces în care meditația și ironia se suprapun, operele sale, prețioase, fragile, ironic desăvârșite artizanal, dens conotative, dar citând conținuturi abstracte, bogate în semne, în elemente morfologice, și totuși laconice, sumare ca referință, aparțin acelei direcții a artei contemporane ce dezbate „prizonieratul cultural” absolut al sensibilității omului contemporan. În 1982¹, Dan Hăulică vorbea despre intuiția artistului român, ce precedea prin preocupările sale unele dintre preocupările dominante de la Documenta'78-Kassel, tocmai prin situarea demersului artistic în nucleul invenție-artificialitate-livresc, prin

înscrierea în universul fabulos-secund al culturii, în „Galaxia Guttenberg” — după fericită expresie a lui Marshall McLuhan — în Lumea Bibliotecii infinite a lui Borges a „alexandrinismului” modern. O lume a unei libertăți atinse nu prin autonomia limbajului, prin refuzul unui conținut, ci tocmai prin vertiginosă perspectivă pe care realitatea vizată, câmpul referinței — care este Cultura — îl deschide artistului contemporan: artistul ce a traversat avangarda, cu vehemente ei strategii negatoare, regăsind la capătul libertății, întreg prestigiul valorii culturale din care libertatea sa își extrage esența.

Astfel se conturează rolul jucat de Ion Bitzan în cristalizarea avangardei românești postbelice. Absolvent al Institutului de Arte Plastice din București în 1957, a fost unul dintre tinerii artiști ai deceniului șapte, care au regăsit autonomia actului artistic, pe de-o parte printr-un experimentalism ce atingea nivelele materiale ale obiectului² și zona senzorială a lecturii lumii (abordând încă din acea perioadă problema sinesteziei, a relației vizual-tactil și vizual-sonor), iar, pe de altă parte, prin conștientizarea acută a condiției eminamente

¹ Dan Hăulică, *Himera cărfii absolute*, *Secolul 20*, nr. 5 — 6/1982.

² Anca Arghir, *Decretul sensibilității*, *Arta*, nr. 2/1971.

culturale a artistului. Or, tocmai afirmarea acestei „condiționări autonome”, paradox al culturalității absolutizate, apare ca o cale a ieșirii de sub imperiul absolutizării „angajamentului social”, ce constituia aspirația dominantă a artiștilor Europei de Est, conștienți de perspectiva sufocantă a esteticii programat supuse urgențelor concretului istoric, politic. Jocul și ironia — deja amintite în instrumentarul artistului român — funcționează ca modalități de distanțare față de toate determinările realității definite istoric și geografic — chiar dacă, aceste nivele ale concretului devin subiect comentat de operă, subiect al interpretării, al operațiilor de abstractizare și codificare, la nivelul documentului scris, monumentului sau hărții. Odată absorbite într-un asemenea obiect cultural intermediar, (carte, hartă, monument comemorativ), spațiul și timpul concretului intră în conul de interes al artistului, suportând un al doilea nivel al codificării. Același tip de contact se stabilește și între subiect și realitatea naturală, care nu este niciodată interesantă în stare brută ca sursă de semnificație, ci doar în măsura în care a devenit semn și element al unei serii, al unui sistem de clasare și depozitare memorială „Ierbarele” și „Insectarele” ca și „Hărțile”, ca și „Bibliotecile”, ca și colecțiile de artefacte selectate pentru capacitatea lor de a invoca un context de civilizație (și nu doar dintr-un inerent exces estetizant, și pentru frumusețea și pitorescul lor) aparțin metodologiei acesteia mediate, elaborate, de a „trezi la semnificație” o lume inertă în afara relațiilor ei cu umanul — conștientizat ca polaritate față de lume, ca *observer* și comentator. Etapa ulterioară a procesului de distanțare față de zona limitrofă a contactului cu textura substanțială și fenomenală a realului, spre centrul elaborării — reflexie, spre releul în care coincid imaginarul și intelectualul, este comentariul sistemelor de codificare însele, transferul lor, printr-un proces subtil, din zona semnului, a *vehiculului de semnificație* în zona semnificației purtate. Referința la lume se îndepărtează prin „aluzie la aluzie”. Scrierea devine subiect al expresiei grafice pure, suport deschis al oricărui conținut — și intră într-un joc al permutărilor de coduri. Aceasta este distanța semnificantă ce separă elaborarea obiectelor — sac pentru relația tactil-vizual, din 1971, de elaborarea „codului cromatic” anunțat în 1973, ce reia tema romantică și simbolistă a echivalenței între sunete și culori, pentru a deveni în 1984 subiectul unui

experiment complex de transpunere, (elaborat pentru firma „Color Planning Center Tokio” și concretizat în traducerea unor Hai-ku, și a volumului *Livingdying* al poetului american Cid Corman).

Ne aflăm în fața unui demers artistic solidar cu curiozitatea ce declanșează mecanismele cunoașterii, mult mai mult decât cu participarea, solidar mai ales cu „cunoașterea cunoașterii”, ca stare de maximă potențare a experienței umane. Reflexivitatea acestui proces, aduce în câmpul observației și „studiului” nu numai nivelele deja stratificate ale unei realități clădite din fenomenele îndepărtate (chiar dacă prezente), ca o senzație sau un cataclism istoric) ale lumii concrete, și din ecoul lor în memorie, din conservele lor culturale, ci chiar canalele prin care subiectul se anexază lumii — senzoriul, afectul, zona conceptuală, imaginarul. Ion Bitzan este atent la calitățile și posibilitățile de manevrare ale senzației căreia îi adresează rafinatul său estetism, organizarea armonioasă la nivelul cromatic tactil, sonor și constructiv. Experimentează în sfera emoției, pe care o captează și o activează prin invocarea întregii acelei „aure” sentimentale de care lucrurile și semnele unei civilizații se încarcă prin simpla lor participare la aventura umană. Stimulează imaginarul, utilizând șocul noutății sintactice, ambiguitatea, surpriza întâlnirii dintre grav și frivol, dintre original și desuet, dintre efemer și atemporal. Lumea conceptuală, spre care aspiră întreagă această realitate antrenată într-o mișcare ascensională de filtrare continuă, face și ea obiectul distanțării — prin ironie, dar, mai cu seamă, prin „ridicarea” la putere a procedurilor codificării și prin insistența semnalare a arbitrarului lor. Temele³ abordate și mereu reluate de artist, circulate intens în arta contemporană, prezente la mulți artiști români ai acestor decenii⁴ aparțin nu unei fascinații întâmplătoare, unui entuziasm de moment incitat de prezența lor „în atmosfera” momentului, ci unui sistem articulat, în a cărui structură sînt indispensabile. Un sistem ce se clădește pe intuiția unuia dintre cele mai importante capitole ale mitologiei contemporane: mitologia omului cultural.

ALEXANDRA TITU

³ Scrierea, cartea, caseta, orașul utopic (Babilonul), labirintul, harta, procesul receptării (sinestezie), etc.

⁴ Obiectele tactile, construite în anii '70, de Paul Neagu, *Scrierile și Cărțile obiect* ce au constituit tema unor expoziții ca *Scrierea, Cartea-obiect*, pentru a ne referi doar la contextul românesc, dar sunt o temă frecventă în artele vizuale și literatura contemporană.

ISSN 0039-3983

S. C. „UNIVERSUL” S. A. C. 3918

**Lei 300 pentru persoane fizice
Lei 600 pentru persoane juridice**